I 2789.

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXI
1 ianuarie-martie
1983

Director fondator :

G. Călinescu

În acest număr :

- *Despre cugetare* — un text necunoscut al lui Mihai EMINESCU
- Nichita STĂNESCU — *De ce scriu ? În ce cred ?*
- Centenar URMUZ
- Dialogul artelor — Richard WAGNER
- Ștefana VELISAR - TEODOREANU : *Confesiuni literare*
- Inedit : Costache NEGRUZZI, Tudor ARGHEZI, I. M. SADOVEANU
- În foileton : Mircea ELIADE — *Teza de doctorat*

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
Bd. Republicii, nr. 73, București

1990

(20)

IUL. 2014

2005

Revista

de istorie

şi teorie

LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Colegiul editorial :

Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Bd. Republicii, nr. 73, Bucureşti, cod 70311*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2789.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista

de istorie şi teorie LITERARĂ

IANUARIE 2022

Anul XXXI, Nr. 1, Ianuarie — Martie 1983

Sumar

3 **Din pragul altui deceniu** (Mihnea GHEORGHIU)

PUNCTE DE VEDERE

7 *Revista de istorie şi teorie literară la 30 de ani de la apariţie* (Consideraţii de : Ioan-Iovit POPESCU, Şerban CIOCULESCU, Alexandru GRAUR, Constantin CIOPRAGA, Al. PIRU, Eugen TODORAN)

EMINESCIANA

11 *Sugestii şi simboluri. Elemente de psihologia creaţiei* (Edgar PAPU)
13 *Teoria dramei. Lecturi posibile* (Marin BUCUR)
17 *A patra dimensiune : receptarea în timp* (Alexandru PALEOLOGU)

ANCHETA NOASTRĂ

23 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde Nichita STĂNESCU)

POETICA

24 *Une théorie comparatiste de la littérature* — I (Adrian MARINO)

CONFESIUNI LITERARE

29 Ştefana VELISAR-TEODOREANU : *«Am trăit foarte mult, în sensul că am trăit prea multe lucruri...»* (Mărturii consemnate de I. OPRIŞAN)

SAECULUM

Centenar URMUZ

34 *Buruiană, floare sau iarbă de leac ?* (Marin SORESCU)
35 *Profil în perspectiva timpului* (Constantin CIOPRAGA)

«BILETE DE PAPAGAL»

38 *Semnificaţia unei aniversări* (Ion BIBERI)
39 *De-a lungul a patru decenii* (Mitzura ARGHEZI)
40 *TUDOR ARGHEZI : «Folosul unui text concis...»*

34957

MATEIU I. CARAGIALE

41 *Viii și morții...* (Nicolae MANOLESCU)

DIALOGUL ARTELOR

RICHARD WAGNER

45 *O sută de ani de la moarte (1883—1983)* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
50 *ION MARIN SADOVEANU : Wagner și Bayreuth* (Conferință radiofonică prezentată de I. OPRIȘAN)

DIDACTICA

54 *G. CĂLINESCU : [Știință și spirit critic]* (Text inedit, adnotat de Georgeta STOIA-MĂNESCU)

IPOTEZE

61 *O eroare arghezian㠠sau o simplă greșeală de tipar ?...* (Dan BUGEANU)

«ARCHIVU...»

66 *MIHAI EMINESU : [Despre cugetare]* — I (Un «compendiu» de logică transcris și comentat de D. VATAMANIUC)

CONFLUENȚE

73 *Cu Jean-Paul Mestas despre poezia românească* (Dialog realizat de Cornelia ȘTEFĂNESCU)
75 *Un scriitor bilingv — Dimităr Veliksin* (Ștefana TARINSKA și Rodica FLOREA)
77 *Teatrul românesc în «dezbatere» poloneză* (Stan VELEA)

CRONICA EDIȚIILOR

79 *Probleme ale valorificării moștenirii literare* (Al. SĂNDULESCU)
81 *G. CĂLINESCU, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, 1982 (Ion BĂLU)

MATERIAL DOCUMENTAR

85 *Din ineditele lui Costache Negruzzi* (Andrei NESTORESCU)
89 *În marginea «Tezei de doctorat» a lui Mircea Eliade* (C. POPESCU-CADEM)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

91 Adrian Marino, *Littérature roumaine — littératures occidentales. Rencontres* (Monica SPIRIDON) ; Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu* (Marcel DUȚĂ) ; *Eminescu și clasicismul greco-latin. Studii și articole* (Dan C. MIHĂILESCU) ; *Rumänische Sagen und Sagen aus Rumänien* (Cătălina VELCULESCU)

97 **BREVIAR**

ÎN FOILETON

99 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* (I)

107 **AQUA FORTE**

«Este necesar ca în munca și lupta pentru înfăptuirea Programului partidului, a hotărîrilor Congresului al XII-lea și ale Conferinței Naționale, să dăm un nou avînt activității științifice, să facem ca, în toate sectoarele, știința, cercetătorii, oamenii de știință, să-și aducă o contribuție mai importantă la soluționarea problemelor complexe ale dezvoltării și organizării întregii activități pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii contemporane. Este necesar, de asemenea, să perfecționăm continuu învățămîntul, să întărim legătura între învățămînt, cercetare și producție, să asigurăm formarea cadrelor, a specialiștilor necesari pentru toate domeniile de activitate.»

NICOLAE CEAUȘESCU

(din *Cuvîntarea la adunarea solemnă din Capitală* cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate revoluționară și a aniversării zilei de naștere a Secretarului General al Partidului)

DIN PRAGUL ALTUI DECENIU

Istoria literară românească, așa cum se practică de la o bucată de vreme, se manifestă cu succes în trei direcții principale : extinderea și aprofundarea zonelor ei de acțiune, împrospătarea activă a metodelor proprii de investigație și multidisciplinaritatea. Ea se raliază astfel în chip fericit cadrului științific general, promovat cu îndrăzneală în toate celelalte științe sociale. Este meritul Institutului nostru de specialitate, de a se prezenta cu realizări notabile și durabile, într-un domeniu ilustrat de nume și opere ce se înscriu cu glorie în patrimoniul culturii naționale, a căror contribuție la îmbogățirea documentară și teoretică a corpus-ului de istoria literaturii române (dedicat și învățămîntului de toate gradele), ca și participarea la definirea noilor coordonate ale literaturii universale și comparate, sînt pe drept cuvînt apreciate.

Apare de asemenea semnificativă relația stabilită mai de mult și precizată în mod ferm în cele din urmă, cu cercetările de filologie și de istorie a culturii, considerate ca inseparabile acum cînd istoria limbii și a literaturii române ocupă același capitol din istoria națională în marele *tratat* în curs de finalizare.

Sînt încredințat că exprim o părere generalizată, constatînd nivelul preocupărilor și rezultatele cercetărilor pe teren ale oamenilor noștri de știință, cercetători, cadre didactice, activiști de partid și de stat, în acest sector specific al științelor sociale în care își desfășoară activitatea institutele de cercetare din Capitală, ca și celelalte institute și centre de științe sociale din țară, care participă la îndeplinirea programului integrat de cercetare la nivel republican, coordonat de Academia de Științe Sociale și Politice împreună cu Ministerul Educației și Învățămîntului, plan aprobat de conducerea Partidului. Întregul activ e azi conștient de rolul științelor sociale, care au beneficiat în permanență de aportul personal al conducătorului Partidului și statului nostru, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, ctitor și președinte de onoare al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Cercetarea științifică românească se desfășoară în toată această zonă sensibilă «dintre epistem și logos», acolo unde obiectivele ideologice ale cercetătorului și creatorul urmăresc să aprecieze valoarea lor pentru spiritul omenesc, în egală măsură cu valoarea lor practică în conducerea și organizarea societății. În această ordine de idei, putem spune că, definind știința ca factor activ, hotărîtor în construirea societății socialiste și comuniste, Programul Partidului îi deschide o nouă perspectivă *stimulîndu-i progresul în interacțiunea cu celelalte forme ale conștiinței sociale*, protejîndu-i logica ei internă în conexiune cu practica, asigurînd transmiterea valorilor sale de la o epocă la alta, pe drumul trecerii de la fenomen la esență, la studierea legilor care guvernează faptele și pe baza cărora să se elaboreze prognoze realiste cu cele mai bune șanse de succes.

În repetate rînduri, conducerea Partidului a trasat sarcina unei îmbinări organice dintre viața politică și cea științifică, între instituțiile care asigură exercitarea largă a democrației și cele cu funcție economică și cultural-educativă explicită, subliniind că ea reprezintă o sinteză unitară, dinamică, între valorile obiective, politice, sociale, morale și culturale ale națiunii și valorile subiective individuale, talentul, răspunderea personală și aptitudinile oamenilor muncii, pe scurt : competitivitatea inteligenței românești. Această concepție unitară nu trebuie înțeleasă în sensul îngust al uniformizării ; ea se bazează pe confruntarea dintre diferite teze și concepții, pe lupta permanentă dintre nou și vechi. Cadrul democrației socialiste face posibilă și viabilă această sinteză, care permite afirmarea personalității și perfecționarea ei în practica social-politică a societății noastre, asigurînd creșterea calitativă a muncii și creației la toate nivelurile.

Civilizația socialistă este încă, deocamdată, o noțiune în devenire, deoarece termenii ei continuă să sufere modificări, în funcție de programul material și moral al societății pe care o definește. Noile ei resorturi și finalități, în perspectiva ideilor Partidului nostru, ale conducerii sale, insistă asupra cîtorva categorii obiective și anume : înfăptuirea unui socialism al abundenței materiale, al suveranității naționale și al dezvoltării multilaterale a persoanei umane și un efort permanent pentru instaurarea păcii în lume.

În consecință, pe plan intern va crește rolul educației, culturii și științei în dezvoltarea forțelor de producție ; programul ideologic românesc apare cu atît mai important acum cînd se știe că dezvoltarea nu este doar o operație tehnică, oricît de bine calculată, ci este un efort ale cărui caracteristici psihosociale apar ca determinante. Președintele Țării a subliniat faptul că : *«trebuie să înțelegem că în orice știință, cu atît mai mult în științele sociale, economice, este necesar să ținem pasul cu schimbările care au loc pe plan național și pe plan internațional. Numai așa vom putea elabora în mod corespunzător atît linia de dezvoltare eco-*

nomico-socială, cît și linia politică generală, în concordanță cu cerințele vieții, ale progresului». În *cuvîntarea* rostită la adunarea festivă din Capitală consacrată sărbătoririi aniversării sale, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, a reluat această teză, arătînd că evoluția societății și a claselor sociale tinde spre o omogenizare democratică de tip nou, în care *emanciparea intelectuală va juca un rol decisiv.* Înfățișîndu-se pe sine însuși *«ca fiu de țăran, ca muncitor și ca intelectual»*, secretarul general al Partidului a dat această definiție căilor și mijloacelor pentru atingerea țelului final al revoluției socialiste : *«Comunismul înseamnă știință, cultură, un înalt nivel de cunoaștere a legilor dezvoltării sociale și ale naturii».*

Cultura românească a traversat, cum bine se știe, destule zone dificile în procesul formării, dezvoltării și mai ales al afirmării sale, ca entitate originală în plan european și universal. A fost nu o dată îngrădită, împiedicată în evoluția sa firească, revendicată de puteri politice ostile, deturnîndu-i-se adesea sensurile majore în ciuda evidențelor furnizate cu lux de amănunte de atestări istorice, și supusă unor lungi perioade de stagnare sau falsă dezvoltare. Este meritul incontestabil al anilor socialismului de a fi repus definitiv în drepturi civilizația spirituală a poporului român și este unul din meritele esențiale ale politicii culturale a Partidului de cînd țara se află sub conducerea președintelui NICOLAE CEAUȘESCU, acela de a fi promovat o politică echilibrată și ferm elaborată pentru temeinicia unei adevărate unități și originalități în manifestarea specificului cultural național, cu fața la viitor.

În condițiile specifice existenței unei națiuni independente, care își elaborează singură strategia politico-economică și socio-culturală, activitatea creatoare pe tărîm spiritual capătă o importanță fundamentală, cu triplă deschidere : aceea de a întruchipa unitatea ființei naționale și voința ei de afirmare, de a reliefa potențialul creator al acesteia, dincolo de orice determinare străină, de orice unidirecționare sau valorificare fragmentară și de a garanta statutul inconfundabil — axat pe adevărul istoric și valoarea pur culturală — al prezentului și viitorului civilizației respective.

O vastă operă de valorificare a patrimoniului spiritual și de stimulare a energiilor creatoare ale prezentului a fost desfășurată ; s-au redat circuitului public opere fundamentale aparținînd marilor creatori naționali ; s-au elaborat planuri ferme și pe termen lung realizîndu-se un echilibru eficace între diversele compartimente ale vieții intelectuale, învățămînt, cercetare, mecanism editorial, de presă, radio și TV, sitemul de păstrare și circulație a valorilor spirituale — muzee, biblioteci, arhive etc. Dar, mai cu seamă, au fost inițiate cercetări documentare vaste, au fost puse bazele unor întreprinderi culturale fără pereche mai înainte, care au cuprins cadre și colective de specialiști de pe întreg teritoriul țării.

Se elaborează *tratate* unitare de istorie și artă națională, de istorie a științei, de istorie a literaturii, s-a început o operă susținută de conservare a fondului de aur al culturii române și de valorificare științifică a acestuia, totul desfășurîndu-se în paralel cu procesul moral-educativ de formare a personalității umane, de ridicare a conștiinței artistice a tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, proces care garantează o receptare sigură și nuanțată a celor mai complexe și delicate probleme legate de apartenența unui fapt de cultură la o anume epocă sau orientare istorico-politică.

Întreg acest proces este în plină desfășurare, deși nimeni nu poate afirma, la o analiză lucidă și științifică a realității că situația n-ar fi perfectibilă, că au dispărut cu desăvîrșire practicile arbitrare, de limitare conștientă sau inconștientă a muncii culturale, rutina și conservatorismul, spaima față de afirmarea noului,

frica de nu a greși cumva, și am greși desigur afirmînd că nu mai este încă destul de făcut pentru instaurarea unei gîndiri revoluționare în toate compartimentele vieții culturale. Așa cum s-a arătat la Conferința Națională a P.C.R. din decembrie 1982, față de dezvoltarea forțelor și mijloacelor de producție, progresul sistemului ideologic și cultural prezintă unele rămîneri în urmă. Însă cadrul general de manifestare a potențialului creator din domeniul nostru confirmă premisele generoase ale procesului cultural în curs de desfășurare, care oferă toate garanțiile că marile energii intelectual-artistice angrenate aici vor configura imaginea completă, originală și sensibilă, a unei adevărate culturi socialiste românești, demnă de tradițiile sale puternice.

Fiind una din coordonatele de bază ale culturii naționale, istoria literară se bucură de un statut aparte în această politică. Fonduri însemnate sînt alocate pentru cercetarea pe termen lung, structurile cercetării înglobînd un număr considerabil de cadre. Există și climatul util pentru valorificarea rezultatelor, căutîndu-se soluțiile cele mai bune.

Revista de istorie și teorie literară este un bun exemplu în acest domeniu ; o revistă aparținînd unui institut specializat, singurul cu acest statut în România, care a intrat în al patrulea deceniu de activitate statornică. Lucrul său ar fi fost de neînchipuit în alte perioade istorice, cînd astfel de întreprinderi erau marcate de dificultăți financiare, fără planuri de perspectivă ferme și nu o dată la cheremul unor incompetențe condescendente, sau la dispoziția unor capricii extraculturale. În ceea ce a afirmat pînă acum și mai cu seamă în ceea ce apare evident că s-a angajat să facă de acum înainte, *Revista de istorie și teorie literară* prezintă încă una din garanțiile sigure că valoarea documentului de istorie literară va fi pertinent pusă în lumină.

Istoria literară oferă culturii naționale un instrument cu multipă funcționalitate : ea conține mărturia unui trecut, atestarea lui sigură, este semnul nu doar al potențialului artistic creator, dar și un reper în studiul evoluției mentalității naționale. Este de asemenea un punct de referință pe harta relațiilor unei civilizații aflate în sincronie cu destinul său ; ea oferă un cîmp vast nu numai de investigație — destinată unei cît mai depline autocunoașteri naționale — dar și pentru judecățile de valoare ale prezentului. Istoria literară nu înseamnă deloc o simplă operație de depistare și înregistrare a faptelor de cultură oferite de tradiție. Arhivistica este numai primul pas, indispensabil și care solicită, dealtfel, eforturi considerabile. Istoria literară este, în ultimă instanță, o analiză a spiritului național, aprofundarea datelor infrastructurii acestuia și către acest scop se îndeamnă activitatea cercetătorilor și redactorilor *Revistei de istorie și teorie literară*. Nu doar valorificare, ci *valorizare* a corpusului de documente odată întocmit, stabilit cu exactitate și făcut public într-un mod științific.

Faptul că trebuie să avem clar și profund întipărită în conștiință existența și perpetuarea unei *istorii unitare* a poporului român este una din coordonatele de prim ordin ale istoriei literare actuale. Evitarea fragmentarismului, a reprezentărilor șablonarde, a dogmatizării ostile intereselor de perspectivă, paralel cu educarea tinerei promoții de istorici ai culturii în spiritul erudiției active și al gîndirii revoluționare specifice actualului moment de dezvoltare a României socialiste —, iată cîteva din obiectivele pe care, din pragul altui deceniu instituțional, *Revista de istorie și teorie literară* urmează să le asimileze pe mai departe ca indubitabile repere, ca o datorie patriotică în numele adevărului istoric și în cultul valorii autentice.

Mihnea GHEORGHIU

PUNCTE DE VEDERE

30 — REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ — 30

În atmosfera de profunde împliniri revoluţionare şi de amplă mobilizare creatoare a tuturor energiilor româneşti, generate de chemarea pe care Conferinţa Naţională a P.C.R. din decembrie 1982 a adresat-o întregului popor, întreprinzînd un strălucit bilanţ şi trasînd cu certitudine drumul unui viitor luminos, avem fericitul prilej de a consemna faptul că Revista de istorie şi teorie literară *— una dintre dovezile concrete ale politicii culturale desfăşurată de Partidul şi statul nostru socialist — împlineşte trei decenii de activitate. Se impune, deci, a analiza cu spirit de răspundere rezultatele obţinute pînă în prezent şi totodată a sublinia sarcinile esenţiale ce ne revin în acest domeniu atît de important al valorificării ştiinţifice a celor mai nobile tradiţii ale literaturii româneşti în noua perioadă pe care o deschidem cu numărul de faţă. Aşa cum a arătat în numeroase rînduri Secretarul General al Partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu :* «Nu se poate vorbi de educaţie politică, de cultură revoluţionară, fără cunoaşterea limbii, a literaturii, a istoriei glorioase a poporului nostru».

Încredinţăm tiparului, în paginile ce urmează, «punctele de vedere» prin care prof. univ. Ioan-Iovit Popescu, rectorul Universităţii din Bucureşti, academicienii Şerban Cioculescu şi Al. Graur, precum şi profesorii universitari Constantin Ciopraga, Al. Piru şi Eugen Todoran au ţinut să omagieze momentul aniversar de astăzi.

Ioan-Iovit POPESCU :

Cînd o revistă de istorie şi teorie literară ajunge la 30 de ani de existenţă, satisfacţia acestei continuităţi nu este numai a celor care o alcătuiesc, nu numai a cititorilor şi colaboratorilor ei, ci a culturii naţionale care îi însufleţeşte paginile şi căreia îi este oglindă, tovarăş de drum şi speranţă întru perenitate.

Înfiinţată de G. Călinescu, *Revista de istorie şi teorie literară* s-a vrut — şi a reuşit să fie — o sumă intelectuală şi profesională : cadru de dezbatere, corpus documentar de primă însemnătate, laborator şi şcoală pentru formarea tinerelor promoţii de istorici, editori, critici şi teoreticieni literari, îmbinare de verticalitate analitică şi anvergură a sintezelor, deschidere către originile culturii naţionale, de la temeliile acesteia şi pînă la stricta contemporaneitate, către asimilarea celor mai fertile metode analitice, către esenţele literare ale umanismului de pretutindeni. Cercetarea istorico-literară este o componentă esenţială a procesului de continuă vitalizare a unei culturi, a progresului realizat în orizontul vieţii sociale. Justa cunoaştere, analizarea, prezentarea, interpretarea şi valorizarea istoriei literare reprezintă coordonatele de bază ale unei culturi, dînd seama, pe de o parte, de valoarea social-estetică şi politic-morală a istoriei şi spiritualităţii unui popor, iar de cealaltă parte, de nivelul de maturitate şi de capacitatea creatoare a prezentului.

Din acest punct de vedere, ultimii 10—15 ani ai istoriei noastre reliefează un progres continuu în activitatea ştiinţifică specifică domeniului istoriei literare. Paralel cu procesul de diversificare a metodelor de investigaţie, cu asimilarea creatoare a celor mai eficiente instrumente de abordare a textului literar, paralel cu redimensionarea criticii «de întîmpinare», a foiletonisticii orientate către zonele

cele mai fierbinți ale actualității literare, se poate lesne înregistra un fenomen absolut îmbucurător : tot mai multe forțe sînt angrenate în sistemul de valorificare a patrimoniului literar, tot mai accentuate sînt eforturile editoriale în domeniu, petele albe de pe harta istoriei literare dispar într-un ritm tot mai susținut și — nu în ultimă instanță — numele de tineri cercetători orientați către perioadele și subiectele mai dificile ale trecutului sînt tot mai multe, infirmînd cu tenacitate prejudecata conform căreia istoria literară este apanajul aproape exclusiv al maturității.

În România socialistă, cercetarea științifică beneficiază de un statut aparte, reflectat cu prioritate în documentele de partid, în activitatea de planificare și dezvoltare a întregii societăți, în repartizarea fondurilor materiale și umane. Cum sublinia Secretarul General al Partidului, în Raportul prezentat Conferinței Naționale în decembrie 1982, *«în întreaga operă de dezvoltare economico-socială și de construcție socialistă, un rol de importanță deosebită revine activității teoretice, educative, muncii politice de formare a conștiinței socialiste a maselor populare, a omului nou»*. În anii de maximă efervescență creatoare pe care îi străbate acum cultura românească, *Revista de istorie și teorie literară* trebuie să se angajeze tot mai puternic, mai direct și eficient în vastul program de cercetare și valorificare a patrimoniului spiritual național, contribuind la elucidarea și comentarea celor mai importante aspecte ale literaturii române de ieri și de azi. Noua formulă redacțională, ca și înfățișarea radical înnoită a revistei, încearcă să răspundă — credem — tocmai acestor deziderate majore ale cercetării științifice în domeniul literaturii.

Șerban CIOCULESCU :

Pasiunea pentru document a profesorului Călinescu, ctitorul *Revistei de istorie și teorie literară* mi-a fost bine cunoscută din scrisul său, dar și din spusa sa, în împrejurarea acelor contacte omenești, nu prea frecvente, însă substanțiale, care, fie că devin publice, fie că se închid într-o singură inimă, decid în privința făuririi unei opinii și a nașterii unui sentiment. Marile pasiuni, nobilele pasiuni aparțin cugetelor înalte și o asemenea conștiință, fără îndoială a fost profesorul G. Călinescu, încît școala sa critică, urmîndu-i drumul în știință, a moștenit firesc înclinația către studiul documentului. Document vrea să zică precizie, adevăr, probă, precum și construcție, în perspectivă. Frunzărind primele numere ale revistei Institutului de literatură (și de folclor, pe atunci) condus de magistru este ușor de remarcat ponderea, în paginile publicației, a documentului literar.

Periplul de șase lustre străbătut de *Revista de istorie și teorie literară* este desigur un eveniment cultural indiscutabil. Fidelă prodigiosului ei întemeietor și animator, aceasta și-a păstrat profilul inițial și după dispariția fondatorului său, îmbogățind an cu an contribuțiile de informație și interpretare. Condeie reputate și condeie noi, care se impun acum, cu seriozitate, îi demonstrează vitalitatea, dorința de a sluji culturii românești pe linia tradiției și pe aceea a inovației, ca organ al unui Institut înfățișînd prin însăși existența sa gradul de maturitate al vieții noastre intelectuale. Urăm, așadar, viață lungă și prosperă importantului periodic, precum și eminenților săi colaboratori. Lunga viață și puterea de resurecție a unor vechi publicații este un impresionant și semnificativ fenomen de continuitate.

Al GRAUR :

Omagiind *Revista de istorie și teorie literară* la cea de a 30-a aniversare, nu mă voi opri la conținutul său și nici la rolul pe care-l are în cultura românească (ceea ce ar fi binevenit și nu mă îndoiesc că o asemenea analiză va fi făcută măcar parțial cu acest prilej). Aș vrea să amintesc numai cîteva din trăsăturile definitorii și constante ale colectivului redacțional. În cele trei decenii unele nume au dispărut și au apărut altele. Cred însă că revista, prin structura sa, prin modalitatea de cercetare și interpretare a fenomenului literar, știe să-și impună rigorile sale. Redacția, prin linia sa de profundă etică profesională și științifică, sau colaboratorii, cu probitatea și reala lor competență, au dat întotdeauna calitate acestei reviste.

Ceea ce este evident la toți acești cercetători de istorie și teorie literară, cu spirit analitic dezvoltat, este pasiunea lor calmă pentru investigație și precizia extremă

a faptului literar pe care îl relevă ; prin competență critică și pasiune științifică, ei știu să facă fluid ceea ce era pietrificat, dînd continuitate și autoritate faptelor literare, fără a le distruge sau mutila. Lizibilitatea, claritatea, logica, sobrietatea stilului mi se par calități esențiale.
Iată de ce, omagiind *revista* la onorabila vîrstă pe care o împlinește, felicit de fapt un colectiv, ale cărui calități le apreciez și căruia îi mulțumesc pentru tot ce oferă culturii românești.

Constantin CIOPRAGA :

Revista de istorie și teorie literară înregistrează trei decenii de apariție — în fond treizeci de ani de activitate fecundă pentru promovarea culturii românești. Momentul aniversar invită la retrospective, dar și la priviri în viitor, la comparații, de asemenea. Existența unei publicații ca *Studii literare*, sub conducerea învățatului Dimitrie Popovici, a fost efemeră. Alte tentative — în ciuda bunelor intenții — aveau să eșueze. *Revista de istorie și teorie literară*, lansată de G. Călinescu acum trei decenii (cu un titlu mai lung), longevivă așadar, este nu numai o publicație de prestigiu, dar și o *instituție*, adică un factor polarizant și, în același timp, iradiant, căci militînd pentru un stil de cercetare de maximă rigoare, pentru informația exhaustivă (pe cît posibil), pentru explicarea completă a fenomenelor, ea a dat expresie unor deziderate mereu actuale. O publicație străină cu un titlu asemănător, *La Revue d'histoire littéraire de la France*, fundată la sfîrșitul secolului trecut, și-a limitat eforturile la fapte de aspect bibliografic. Larga deschidere spre probleme teoretice și-a asociat, la *revista* din cadrul Institutului care poartă numele lui G. Călinescu, interesul pentru totalitate, vizînd substanța și modalitățile creației literare de-a lungul timpului. Putem vorbi de orientarea cercetărilor în funcție de personalitatea conducătorilor *Revistei* (G. Călinescu, urmat de Al. Dima ; în prezent Zoe Dumitrescu-Bușulenga) ; se pot distinge două sau chiar trei generații de cercetători, fiecare cu însemnele sale, generații solidare însă în aspirația către adîncirea și respectul valorilor. Dacă s-ar întreprinde o biografie a *Revistei*, dacă am urmări în special trăsăturile revelatoare, cîteva dintre acestea ar trebui subliniate imediat. De menționat interesul pentru precizia terminologiei (concepte, noțiuni), pentru idei și doctrine estetice, pentru problemele perodizării și evoluției genurilor literare, pentru surse și date privind geneza și destinul operelor. Generațiile mai noi de cercetători, formate în spiritul deplinei rigori științifice, au fost îndrumate să vadă în istoria literară *o istorie a valorilor*, de unde lectura nouă a operelor, coroborarea judecăților de existență cu judecățile de valoare, supunerea la obiect și ridicarea deasupra faptelor disparate, de la analize la sinteze. Studiul sistematic al biografiei operelor, apelul la metode și tehnici vizînd descifrarea originalității unui fenomen, relațiile dintre tradiție și modernitate, relațiile cu alte literaturi, — iată direcții în care, punînd în locul aproximațiilor, rezultate limpezi, verificate atent, *Revista de istorie și teorie literară* excelează.
A scoate în relief realizările și a-i dori înfăptuiri de anvergură sporită e o datorie de conștiință, — și, totodată, de asociere afectivă la viața importantei publicații.

Al. PIRU :

Așadar, *Revista de istorie și teorie literară* a împlinit în 1982 treizeci de ani de existență. Ea s-a chemat inițial *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* și corespundea profilului de atunci al Institutului de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R., înființat în urma demersurilor lui G. Călinescu în noiembrie 1949 și unde, în calitate de academician, era detașat de la Facultatea de filologie la aceeași dată, spre a fi numit director la 1 ianurie 1951. Primul număr al revistei *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, conceput ca buletin anual al Institutului, a apărut în mai 1953, un volum unic pe anul 1952. Tot cîte un tom pe an a apărut în 1953—1954 cu diverse studii, în special cu *Material documentar și știri noi* despre scriitori români, în redactarea lui G. Călinescu pe baza cercetărilor colectivului său de colaboratori. În tomul pe 1955 G. Călinescu și-a publicat dintr-odată cele două monografii despre *N. Filimon* și *Grigore M. Alecsandrescu*, tipărite apoi separat în 1959 și 1962. Din 1956 apar cîte două tomuri pe an, iar

G. Călinescu publică fragmente din ediția a doua, revăzută, a monografiei sale despre opera lui Eminescu *(Cultura lui Eminescu* și *Izvoarele filozofiei teoretice a lui Eminescu* în 1956, *Teme romantice, Cadrul fizic* în 1957). Tot două tomuri apar în 1958, din care al doilea conține micromonografiile revăzute și adăugite din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* despre *Vasile Alecsandri* și *Al. Odobescu*, continuate în cele două tomuri ale anului 1959 cu *Material documentar* (adăugiri și îndreptări) la *Istoria literaturii române*. Buletinul are cîte patru numere pe an în 1960 și 1961 cu *Material documentar pentru istoria literaturii române* care încetează în numărul 1 din 1962. Două tomuri din 1957 (nr. 3—4) și 1958 (nr. 1—2) cuprind lucrarea lui G.Călinescu (editată aparte, postum) *Estetica basmului*, iar al doilea tom din 1962 (nr. 3—4) studiul *Arta literară în folclor*. Ultimele colaborări ale lui G. Călinescu la *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* sînt despre Eminescu (1963, nr. 1—2) și Caragiale și Creangă (1963, nr. 3—4). Articolul despre Ion Eliade Rădulescu (ediție revăzută și adăugită a capitolului din *Istoria literaturii române)*, predat de el la tipar, a apărut postum în *Revista de istorie și teorie literară* nr. 1 din 1964, tipărit în volum, în 1966. Am valorificat întregul material de istorie literară publicat de G. Călinescu în *Studii și cercetări...* în stabilirea textului celei de a doua ediții din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* din 1982. Aniversarea revistei coincide cu această dată.

Eugen TODORAN :

Revista de istorie și teorie literară, editată de Institutul „G. Călinescu", apare după concepția întemeietorului ei care pretinde ca istoria literară, dacă nu vrea să rămînă doar o istorie culturală, să nu se poată dispensa de critica literară și, pentru fundamentarea filosofică a criticii, nici de teoria literară. Căci nu este de conceput revelarea universului poeziei și în general al oricărei opere literare, în critică, fără o proprie concepție a criticului, uneori teoretizată de el, alteori numai dedusă din propriile sale explorări critice. Și criticii literari sînt filosofi, cînd filosofia nu ia locul criticii. G. Călinescu a fost un astfel de filosof al criticii literare. În *Principii de estetică* și în *Universul poeziei* el își construia un fundament teoretic al propriei lui critici, înțelegînd că *«simțul critic este forma propriei noastre facultăți creatoare»*. Este un argument pentru respingerea pozitivismului, dar și unul pentru receptarea estetică a operei literare, al cărei sens, în judecata de valoare, îi-l dă situarea ei în *«continuitatea istorică»* al cărei obiect este istoria literară.

Revista de istorie și teorie literară și-a menținut programul inițial preconizat de G. Călinescu, sub conducerea, în continuare, a lui Al. Dima și Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Dacă pentru G. Călinescu *«istoria există numai prin istorici»*, istoricii grupați în *Revistă* apar sub același generic al unității de concepție, fiecare cu personalitatea lui, inevitabilă într-o «sinteză» istorică pusă sub semnul criticii literare. Revista nu este o arhivă literară, și nici un magazin istoric, ci o publicație de permanentă actualitate, prin studii de literatură română și comparată, texte și documente, recenzii și note despre evenimentele literare, toate concepute în spiritul unei valorificări științifice a fenomenului literar din trecut și din prezent, semnate de istorici și critici literari de autoritate.

Treizeci de ani este o vîrstă de tinerețe a *Revistei*, dar maturitatea ei îi va asigura și de acum încolo ani deplini, în succesiunea istorică a generațiilor de specialiști, pentru menținerea ei dintru început, sub semnul numelui ce-l poartă.

EMINESCIANA

SUGESTII ŞI SIMBOLURI. ELEMENTE DE PSIHOLOGIA CREAŢIEI

Edgar PAPU

Proza artistică a lui Eminescu este, din tot ansamblul creaţiei sale, secţiunea în care poetul şi-a îngăduit cea mai mare libertate. În acest domeniu fantezia sa a cutreierat fără nici o opreliște spaţiul şi timpul. Faptul este explicabil, şi nu numai pentru Eminescu. Spre deosebire de vers, care se află pe o poziţie mediană, proza se adaptează cel mai bine extremelor, pe de o parte celei mai stricte observaţii realiste, pe de altă parte fantasticului şi visului. Aşa se întîmplă că, în cadrul literaturilor europene, unul din cele mai intense momente ale fanteziei şi ale visării nestăvilite, romanstismul german, s-a ilustrat nu atît prin versuri, ci mai cu seamă prin proză. Visul năruia orice interdicţie, iar versul înseamnă, în creaţia artistică, o interdicţie limitativă. Aşa ne explicăm că şi Eminescu, care a avut drept unul din principalele izvoare romantismul german, şi-a putut îngădui cea mai neaşteptată libertate a fanteziei tocmai în proză.

Libertate în artă poate să însemne şi sustragerea din servitutea faţă de norma finisajului. Cele mai multe din creaţiile în proză ale lui Eminescu sînt nefinisate, deci, pentru criteriile clasicizante ale vremii sale, nepublicabile. De aceea, în raport cu întreaga sa creaţie în proză Eminescu a şi publicat foarte puţin, numai patru bucăţi, însumînd laolaltă cam o sută de pagini. Lipsa de finisaj, de legătură strictă între componente şi de convergenţa unei concluzii, reproduce în chipul cel mai fericit sugestia visului.

1. Dintre antume, cea mai cunoscută şi mai realizată creaţie în proză este, desigur, *Sărmanul Dionis*, iar dintre postume *Avatarii faraonului Tlà*. În amîndouă aceste creaţii, ştergerea limitei dintre realitatea veghei şi cea a visului atrage după sine anularea oricărei demarcări categoriale. Dispare astfel şi distincţia dintre diferitele momente în timp şi diferite locuri în spaţiu. Cu atît mai mult va dispărea şi limita viselor înlăuntrul altor vise. Anularea limitei între vis şi veghe creează, însă, marele echivoc îndeosebi pe planul *timpului*, categoria de care se află exclusiv legată ideea de *avatar*, de *metempsihoză*, de *reîncarnare*. În vis poţi lua orice altă identitate decît a ta. De ce nu şi dintr-un alt timp, îndeosebi dintr-un trecut îndepărtat ; mai puţin şi mai greu dintr-un viitor depărtat ? Totuşi, în proza lui Eminescu se întîmplă ambele cazuri.

În *Sărmanul Dionis* noua identitate a eroului se mută în trecut în vremea lui Alexandru cel Bun. Tînărul Dionis, un biet copist la o instituţie de stat, îşi trăieşte în vis o presupusă veche încarnare, aceea a călugărului Dan. Trecutul asupra căruia şi-a fixat Eminescu alegerea este plin de anacronisme. Reţinem două dintre ele. În primul rînd nu era Iaşul, în vremea lui Alexandru cel Bun, capitala Moldovei. În al doilea rînd, bătrînul învăţat Ruben, la care era ucenic tînărul Dan, nu putea fi pe atunci dascăl la Academia din Socola, fiindcă această Academie a existat numai cu un secol şi jumătate mai tîrziu, în vremea lui Despot Vodă. Desigur că aceste scăpări nu sînt din ignoranţă, fiindcă Eminescu avea o cultură imensă privitoare la trecutul nostru. Anacronismele, însă, care sînt monştrii temporali, alcătuiţi din componente incongruente istoric, pot exista chiar în vis şi îi sporesc acestuia fantasticul. Trăirea visului devine, pe această cale mai intensă

în creația lui Eminescu. Ideea *avatarului* se proiectează, deci, de la prezent către trecut în *Sărmanul Dionis*.

Dimpotrivă, în *Avatarii faraonului Tlà* drumul este invers. Punctul de plecare este aici un trecut foarte depărtat, iar proiecția reîncarnării are loc în viitor. Ne aflăm la început în vechiul Egipt, la o curte faraonică, unde, deși componentele sînt fantastice, Eminescu caută totuși să le dea o coerență logică, de veghe. Incongruențele de vis vor avea loc abia într-o viitoare reîncarnare, după mii de ani, și anume la Sevilla, într-o Spanie medievală. Faraonul Tlà va avea aici o dublă reîncarnare succesivă, mai întîi ca un cerșetor, debil mental, și apoi imediat ca un mare senior. În această ultimă ipostază, încoerența onirică va atinge culmea prin acel fenomen de dedublare a identității, care are loc adesea în vis. Umbra seniorului prinde relief, consistență, viață și devine un *alter ego*. Cele două întruchipări sînt acum identice, nu se mai pot deosebi una de alta. Confuzia, însă, se creează prin faptul că ele acționează în contratimp și cu obiective diametral opuse. Conflictul între aceste două materialități ale aceluiași *eu* devine inevitabil. Ei își încrucișează spadele și unul îl ucide pe celălalt.

Eminescu anticipă aici cu trei decenii un motiv care va reapărea pe la începutul veacului nostru, la un nivel de valoare universală. Este vorba de drama *Măștile negre* a marelui dramaturg și prozator Leonid Andreev, dramă în care cavalerul Spadaro își ucide dublul, tot pe cavalerul Spadaro. Asemănarea devine izbitoare nu numai prin repetarea identică a motivului, dar pînă și a atmosferei în care el se află situat, atmosfera unei Spanii vagi, imprecise, de roman gotic, cu efecte terifiante.

Dar, pe calea visului, Eminescu — romanticul Eminescu — devine și pe plan mai mare precursorul unei vaste literaturi din veacul nostru. În epica sa fantastică în proză, Eminescu renunță a mai fi romancierul «atotștiutor», tip secolul al XIX-lea. În *Sărmanul Dionis* adevărata încheiere are loc nu printr-o concluzie, ci printr-o întrebare deschisă : *«Cine este omul adevărat al acestor întîmplări, Dan ori Dionis ?»*. În raportul fungibil dintre vis și veghe, propriu concepției eminesciene și, în genere, romantice, întrebarea poate fi pusă mai deslușit în felul următor : *Dionis visează că este Dan, sau Dan visează că este Dionis ?* Greu de răspuns, fiindcă în accepția unei relativități a limitei dintre vis și viață, orice reciprocă este posibilă. S-ar putea tot atît de bine nu numai ca Dan să fie visul lui Dionis, proiectat în trecut, ci și ca Dionis să fie visul lui Dan proiectat în viitor. Cine știe ? ! Tocmai aici Eminescu mi se pare a-și depăși secolul și a fi un premergător.

Am reținut recent ideile unui scriitor spaniol contemporan, Juan Benet, în cadrul unui interviu care s-a publicat în *Secolul XX*. Iată ce spune acel scriitor : *«Romancierul atoateștiutor a dispărut odată cu secolul al XIX-lea. Romancierul secolului al XX-lea este mai modest, dar mai profund : el trebuie să înțeleagă că există locuri în care conștiința lui nu ajunge și față de ele trebuie să rămînă în umbră»*. Un asemenea scriitor, după cum adaugă mai departe Benet, este totodată *«mai sugestiv, mai intens și chiar mai pasionant»*. Iată, toate însușiri ale lui Eminescu : profunzime, forță sugestivă, intensitate, pasionalitate.

Trăirea puternică a adîncurilor din vis, a relației dintre vis și viață, așa cum apare atît în *Sărmanul Dionis*, cît și în *Avatarii faraonului Tlà* este prea complexă și prea tulburătoare ca să se mulțumească cu o soluție convențională și «atoateștiutoare». De aceea, proza fantastică a marelui nostru poet, tocmai prin caracterul ei nepublicabil pentru veacul al XIX-lea, face din creatorul ei un ilustru precursor al veacului nostru.

2. De sute de ani, de la marile descoperiri geografice ale Renașterii și pînă recent, la lirica lui Ungaretti, *motivul insulei* ca ideal, ca obiect al dorinței umane de fericire, a apărut neîntrerupt în literatura lumii. Și din cîte unghiuri de vedere a fost privit acest ideal insular ! Alta este insula «Utopia» a lui Thomas Morus, alta «insula» lui Prospero din *Furtuna* lui Shakespeare, alta «insula» fermecată din Cîntul IX al *Lusiadei* lui Camõens, alta, în sfîrșit, «insula» lui Robinson Crusoe. Cu toată distincția dintre ele, aceste închipuiri au totuși o notă comună. Ele sînt cristalizări imaginative aplicate asupra unei efective existențe geografice, asupra unei *insule* reale, deobicei exotice.

Odată cu preromantismul și romantismul, de la *Paul și Virginia* și pînă tîrziu, la romanul postum *Thalassa* al lui Al. Macedonski, «insula» își schimbă

caracterul utopic prin unul fantastic, devenind o icoană ambiguă între vis și realitate, așa cum trebuie să fie orice decor în care se va desfășura o iubire romantică între doi tineri.

«Insula» la Eminescu depășește acest echivoc, constituind a treia categorie. Este o pură insulă a gîndului, închipuind imperiul inexistent geografic al poeziei, al propriei sale poezii. Apa, în cazul de față, deține rolul ramei la un tablou. Ea înconjoară din toate părțile lumea poeziei, despărțind-o de cealaltă lume. Peste tot la Eminescu trecerea unei ape duce către o ambianță miraculoasă. Totul se schimbă și se transfigurează *«dacă treci rîul Selenei»*, cum se întîmplă în poemul cu același titlu.

Insula, ca lume edenică a poeziei, comportă trei tipuri sau trei grade despărțitoare prin apă de lumea obișnuită.

Primul grad apare în poema *Memento mori*, unde *insula*, deși fermecătoare și ademenitoare, poate fi foarte bine și reală. Elementul despărțitor al apei este obișnuit : *«...rîuri limpezesc sub soare, / Purtînd pe-albia lor albă insule fermecătoare, / Ce par straturi uriașe cu copacii înfloriți — »*.

Al doilea grad este închipuit de *insula* lui Euthanasius din *Cezara*, insulă cu nume simbolic. Euthanasie înseamnă moarte fără suferință, ba chiar stingere într-o mare fericire, așa cum a sfîrșit posesorul insulei de la care a moștenit-o personajul Ieronim. De astă dată, *insula* nu mai are nimic real, ci constituie o închipuire nebănuită de nimeni, moartă pentru lumea fenomenelor și înfundată în pura lume a gîndurilor. Este o insulă neștiută, ascunsă în lacul dintr-o altă insulă mai mare, stîncoasă. Această *insulă în insulă* simbolizează cea mai lăuntrică intimitate a poetului, o *inimă* a *inimii*.

În sfîrșit, al treilea grad, și mai depărtat de obișnuit, reprezintă înfundarea și ascunderea nu numai pe orizontală, ci și pe verticală, în adîncime. Aceasta apare în *Avatarii faraonului Tlà*. Este vorba de un lac subteran, aflat la o adîncime amețitoare sub o piramidă, iar în mijlocul apei acesteia subpămîntene se găsește o insulă, unde prin minune cresc flori încîntătoare. Este existența unei lumi poetice, de astă dată ascunsă în profunzimea gîndurilor sale.

În toate cazurile, *insula* închipuită de Eminescu se află acoperită cu flori rare, cu ierburi minunate, cu pomi ce dau fructe îmbelșugate. Toate acestea sînt simboluri ale genialelor sale imagini care țîșnesc din cele mai tăinuite zone lăuntrice ale poetului, dar mai presus de toate, din nemuritoarea sa *inimă-insulă*.

TEORIA DRAMEI. LECTURI POSIBILE

Marin BUCUR

În materie de educație artistică eminesciană în domeniul teatrului și teatrologiei este citat prin tradiție, de obicei în chip exclusiv, germanul Heinrich Theodor Rötscher cu a sa lucrare celebră *Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhang wissenschaftlich entwickelt*, apărută, în primă ediție, în 1860 [1].

Traducerea lăsată de Eminescu [2], provenind dintr-o perioadă cuprinsă între finele anului 1868 și pînă spre 1871/72 : *Arta reprezentării dramatice dezvoltată științific și în legătura ei organică de profesorul dr. Enric Theodor Rötscher*, deși o comandă din partea lui Mihail Pascaly pentru a justifica activitatea tînărului poet, atunci copist al Teatrului Național, a constituit fără îndoială un îndreptar în inițierea teatrală eminesciană. Numai că, *Die Kunst der dramatischen Darstellung* nu depășea nivelul unui manual doct. Eminescu a învățat ce trebuia și cît îi trebuia lui ca prob cronicar teatral, — dar, firește, a mers mai departe de Rötscher,

[1] Eminescu a folosit ediția a II-a, din 1864 («zweite vermehrte Auflage, Leipzig, Verlag von Otto Wigand»).

[2] «Manuscrisul 2254, ff. 310r—446r». Traducerea a fost publicată integral de Aurelia Rusu în ediția sa : M. Eminescu «Articole și traduceri», I. Editura Minerva, 1974, p. 227–523.

documentîndu-se, în timpul şederii la Viena şi Berlin, cu lucrări superioare din sfera teoriei teatrului european clasic şi romantic.

În manuscrisele sale *aide-mémoire* există notate două nume : G. Freytag, *Technik des Drames* (ms. 2291, f. 28) şi Hettner Hermann, *Das moderne Drama* (ms. 2291, f. 12 ; ms. 2306, f. 122). Sînt două trimiteri bibliografice, reţinute de poet ca tot ceea ce îl interesa în vederea studiului şi lecturii.

Cele două titluri atît de puţin cunoscute astăzi — dovadă ignorarea lor totală de către specialiştii operei dramatice eminesciene[3] — nu reprezintă însă repere pasagere în definirea culturii sau a curiozităţii intelectuale a poetului. Despre ce era vorba ?

Vom începe cu Hermann Hettner, teoreticianul creaţiei dramatice shakespeariene şi a celei romantice. Lucrarea sa fundamentală, care l-a preocupat şi pe Eminescu, este *Das moderne Drama. Aestetische Untersuchungen von... Braunschweig. Druck und Verlag von Friedrich Bieweg und Sohn, 1852.* Aşadar o «cercetare estetică» asupra raporturilor şi complementarităţii creatoare a teatrului shakesprearian şi a teatrului romantic german, culminînd cu teatrul lui Goethe, summumul «teatrului de idei». Dramele shakespeariene rămîneau modelul dramei moderne. «*...Dramen's Shakespeare's sie sind und bleiben mit Recht eines der stolzesten Besitztümer Englands*» (p. 18). Dar «marele Will» nu era numai una dintre cele mai mîndre moşteniri ale Angliei, ci ale însăşi naturii umane : «*Das ist eine Welt der kolossalsten Naturen, wie sie einzig und allein der Riesengeist Shakespeare's in dieser unerschöpflichen Tiefe und Mannigfaltigkeit entwerfen konnte*». Definiţia dată lui Shakespeare era absolută — el este «*o lume a naturilor colosale*», pe care «*o poate proiecta unic şi singur spiritul gigant al lui Shakespeare în această inepuizabilă profunzime şi diversitate*». Termenii erau, la un cercetător german ponderat, maximul aprecierii estetice. Despre Shakespeare, Hermann Hettner vorbea ca despre marele poet, mai bine zis despre Poetul dramelor omeneşti : «*Der Dichter des Lear, des Macbeth und des Othello*» (p. 39). Drama modernă se naşte odată cu Shakespeare : dramă istorică, cronică, biografie de destin uman... «*Shakespeare ist auch für das historische Drama das absolute Muster*» (p. 15). Totul începea, deci, cu «modelul» shakespearian pentru drama modernă. Nu ca gen anume de creaţie, cît ca orizont şi viziune de cuprindere şi judecată asupra fenomenului uman. Hermann Hettner avea cultul marii creaţii shakespeariene care concentrează «*profunzimea Poeziei*». Incursiunile sale vor coborî în antichitatea grecească sau vor urca pînă la teatrul francez şi german, fără a neglija pe cel spaniol, păstrînd ca reper permanent opera lui Shakespeare. Acest «*Poet al dramei umane*» era comparat cu Goethe şi Schiller, Lessing şi Brentano, etc. *Drama modernă*, aşadar, era genul rezultat din evoluţia şi mutaţia unei concepţii totale despre teatrul modern ca esenţă a tragicului. Ceea ce Hermann Hettner numea «*Diese höchste Tragik*» — culme a sentimentului şi emoţiei tragicului — se obţinea numai în condiţia de «*tragedie a ideii*». Era desăvîrşirea artei dramatice («*...sie liegen im innersten Wesen der Menscheit und in den Gesetzen der Entwicklung*»). Urma o explicaţie a definiţiei : «*Diese Tragödie der Idee ist auch eine Tragödie der Leidenschaft ; aber nicht der subjektiven, sondern der substantiellen. Der Unterschied ist nicht ein Unterschied der Form, sondern ein Unterschied des innernsten Gehaltes*» (p. 103). Era idealul perfecţiunii în arta dramatică. Deşi altădată Hermann Hettner afirmase că «domeniul tragicului» în cazul dramei burgheze este infinit, deoarece el este aidoma spaţiului interior uman, acum comparînd două capodopere, în fond două creaţii ale umanităţii, reperul shakespearian apărea ca un promotor al aventurii operei moderne spre aprofundarea spaţiului dramei. Drama modernă nu se închisese cu Shakespeare ! Capodopera rămîne mereu o poartă de cetate deschisă spre viitor. După *Hamlet*, putuse să se nască *Faust*, care urca trăirea dramei pe o altă culme : «*Der Kampf des Faust ist der Kampf des menschlichen Geistes überhaupt, der Kampf des Hamlet ist nur ein Kampf des Helden mit seiner eigenen zufälligen Energielo-*

[3] Deşi G. Călinescu în «Opera lui Mihai Eminescu» (capitolul «Cultura») comentează şi el cele două titluri, considerînd chiar că făceau parte «din cărţile pe care probabil le avea» Eminescu. (Vezi ed. II, E.P.L., 1969, vol. I, p. 487).

sigkeit». O ipostază a dramei umane fusese Hamlet, «eroul» în luptă cu propria sa ființă, învingînd treptat partea sa slabă, acea întîmplătoare lipsă de energie de a acționa în numele adevărului. A doua, o reprezenta figura lui Faust, acela care urcă desfășurarea conflictului dramatic în lumea spiritului uman. Unul îl arată pe om ca luptător, altul umanitatea ca unic luptător: *«Goethe's Faust ist das höchste Muster dieser Höchsten Tragik» ... «Es ist die Tragödie der Menscheit»* (p. 106). Eminescu avea și el în vedere acest imperativ al creației dramatice atunci cînd teoretiza nevoia impusă de marea lege a capodoperei de a transmuta conflictul dramatic din sfera subiectiv umană în cea a obiectivității și a reflecției spiritului uman. Tragicul total se obține prin depășirea accidentalului tragic din viață: *«... nebunia reflexivă și numai aceasta este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt adevărați înțelepți»*[4]. Sublimul prin tragic este scopul, în absoluta definiție a teatrului ca literatură și reprezentație. De aceea reacția sa dezaprobatoare la teatrul franțuzesc de bulevard, la dramele sentimentale și la comediile ieftine, oferea salvator exemplul marii creații.

Eminescu nu a copiat opiniile estetice ale lui Hermann Hettner, cum nu a copiat nici alte opinii! Încercarea de a proba similitudini și analogii între unul și altul, pentru a convinge că într-adevăr a putut exista o relație din sfera «comparatismului», nu folosește la nimic. Citirea și cunoașterea unei opere poate provoca arderi și cristalizări atît de diferite încît modelul inițial să-și piardă orice importanță. În cazul de față, a cere sau a pretinde ca Eminescu să calce pe urmele lui Hettner, ar însemna să minimalizăm originalitatea gîndirii poetului român. *Drama modernă* a lui Hermann Hettner este un popas de lectură și meditație asupra modalității dramatice moderne și nu un *model*.

La fel stau lucrurile și cu Gustav Freytag, scriitor german (1816—1895) de romane *(Die Ahnen)* și drame *(Die Journalisten,* 1854), apropiate de cele ale lui Dickens și ale lui Walter Scott, cunoscut în lumea esteticienilor secolului trecut prin *Die Technik des Dramas* (1863). Era o lucrare de referință în vremea instrucției poetului la Berlin, pe care acesta, cu intuiția sa intelectuală excepțională o repereză sigur. Întru totul, o carte despre fiziologia operei dramatice, inițiere în arhitectura intimă a dramei: *despre acțiunea dramatică, construcția dramei, scenă, numărul personajelor, caractere,* etc.

Tehnica dramei era o «știință» a dramei moderne, plină de sugestii pentru Eminescu. Căci de la considerații de estetică formală a dramei ca specie literară, Gustav Freytag trecea la judecăți critice generalizatoare despre esența și ideația estetică: *«Das Wesen des Drames ist Kampf und Spannung: je früher diese durch den Hauphelden selbst hervorgerufen und geleitet werde, desto besser»*[5]. În imaginarul eminescian asemenea gînduri despre natura dramei moderne vor fi coagulat planuri și proiecte sau vor fi limpezit predispoziții și căutări în definirea originalității dramaturgiei românești.

Drama era în viziunea literatului și teoreticianului german o chintesență a creației literare, moștenire a teatrului clasic grecesc și a dramei elisabethane, a tragediei franceze și a clasicismului german și francez. *«Das Drama der Neuzeit hat in den Kreis seiner Stoffe ein weites Gebiet aufgenommen, welches der älteren Tragödie der Griechischen, ja in der Hauptsache noch der Kunst Shakespeare's fremdwar: das bürgerliche Leben der Gegenwart, die Konflikte unserer Gesellschaft»* (p. 372). Așadar, drama contemporană lui Gustav Freytag și Eminescu trebuia să cuprindă un larg teritoriu de experiență și meditație prin teatru, de la vechea tragedie grecească pînă la viața reală a prezentului, cu un imperativ absolut: anume ca măiestria shakespeariană să nu-i rămînă străină. Parcursul milenar al acestei arte pare a fi marcat de linia ecuatorială a operei lui Shakespeare. Prin el se vede cît se poate cuprinde cu sufletul omenesc modern din întrebările fundamentale asupra destinului și vieții.

---

[4] M. Eminescu, «Articole și traduceri», ed. cit., p. 203.

[5] Am folosit ediția «Neue wohlfeile Ausgabe». Erste Serie. Band 2. «Verlegt bei C. Hirzel in Leipzig und bei der Verlagsanstalt für Literatur und Kunst Hermann Klemm in Berlin» — Grunewals, p. 368.

Drama apărea ca o construcție gravă, la proporția gravității vieții însăși. Era genul apt să reprezinte omul în aventura vieții și în salvarea ființei sale de la moarte. Pledoaria lui Gustav Freytag pentru dramă era indirect un act de justificare a superiorității acesteia ca gen literar. De aceea *tehnica dramei* lua anvergura unei arhitecturi, a reclădirii de spații în care monumentalitatea era dată de caracterele eroilor umani. «*Der Inhalt des Dramas ist immer ein Kampf mit starken Seelenbewegungen, welchen der Held gegen wiederstrebende Gewalten führt*» (p. 368).

Cuprinsul dramei este întotdeauna o luptă, avînd profunde resurse sufletești, pe care eroul o duce contra forțelor contrarii. Drama este joc și confruntare de caractere, adică de forțe definite și structurate în manifetările lor de viață. Acțiunea, desfășurarea dramei, se încheagă organic din concentrarea de trăire a personajelor. Totul trebuie să degaje forță, o anume măreție a actelor de viață. «*Die Handlung des ernsten Dramas muss Wichtigkeit und Grösse haben*» (p. 328).

În reacția sa la teatrul cu repertoriul încărcat de pseudodrame, de improvizații, Eminescu poate fi raportat și la acest aliat îndepărtat din vremea studiilor în Germania. Nu se bucură el că *Despot-Vodă* era «lucrarea *măreață*» (s.n.) a lui Alecsandri[6]? Apoi că bardul de la Mircești prezenta caracterele *mărețe* din istoria Moldovei, «*copaci străvechi, acele frumoase și nobile nume, cu-a căror încetare românii au încetat de a fi mari*».

Atunci cînd Eminescu preferă între cele două subdiviziuni ale dramei — drama *de caractere* și drama *de intrigă* — pe cea dintîi, motivînd superioritatea acestei construcții artistice prin faptul că ea «*arată caracterele în toată curățenia și consecvența lor*», sîntem, tacit, în sfera pledoariei lui Gustav Freytag, pentru că demonstrația «tehnicii dramei» avea în vedere cu evidență realizarea dramei de caractere și de tipuri. Cuvîntul dirigent al lui Gustav Freytag rămîne *der Charakter*. Totul se învîrte în jurul forței dramatice a luptei dintre caractere, pentru supremația marelui și frumosului caracter. Un capitol al operei *Die Technik des Dramas* se ocupă de caractere. Forța dramatică și explicit poetică a dramei, topită într-o expresie unică a limbajului dramei, depinde direct de forța de expresie unică a limbajului dramei, depinde direct de forța de expresie și afirmare a caracterelor dramei : «*Die poetische Kraft des dramatischen Dichters erweist sich am unmittelbarsten in Erfindung der Charaktere*» (p. 486). În capitolul despre *Construcția dramei* (prin paradox construcția fiind substituită *tehnicii dramei*), același Gustav Freytag recomanda ca drama să se bizuie ca pe elementul prim de rezistență, pe caractere : «*Das Drama stellt in einer Handlung durch Charaktere, vermittelte Welt, Stimme, Gebärde diejenigen Seelenvorgänge dar*» (p. 365). Sau, altădată, precizînd spațiul în care se cuvenea a se păstra caracterele dramei : «*Die Charaktere des Dramas dürfen nur diejenigen Seiten der menschlichen Natur, durch welche die Handlung forgeführt und motiviert wird*» (p. 534). Astfel, *drama de caractere* a lui Eminescu, ca genul «*cel mai înalt*» dintre «*toate soiurile de scriere dramatică*», era o rudă destul de apropiată de teoria lui Gustav Freytag, chiar dacă nu afișa nici o identitate directă. În întreaga sa desfășurare de planuri în vederea dodecameronului dramatic național, Eminescu proiecta prin drama istorică o dramă a caracterelor umane în ipostaze mari de spațiu și timp, amintindu-ne de o afirmație aforistică a lui Freytag : «*Das Drama soll nur einen Hauptheld haben*» (p. 535).

Cît privește drama ca emanație a poeziei sau ca poezie mutată într-un alt registru și într-o altă frecvență, atît Hermann Hettner, cît și Gustav Freytag sînt continuatorii moderni ai viziunii clasice după care poezia era inseparabilă teatrului, cum era și muzicii. Sîntem doar după 1850, contemporani cu marile și insolitele reprezentări ale lui Richard Wagner. La 1 aprilie 1870 se reprezentase la Berlin opera *Die Meistersingern* «*zum ersten Male*» cu succes, dar și cu scandal. «*Das tollste Attentat auf Kunst, Geschmack, Musik, und Poesie...*[7]».

Sigur, nu există nici o adiacență a esteticii lui Hettner ori Freytag la estetica dramei muzicale wagneriene, și nu acest lucru încercăm să-l probăm. Însă amîndoi sînt promotorii unui teatru modern, metamorfozat din creația clasică, păstrînd legătura originară cu marea creație shakespeariană și cultivînd

---

[6] M. Eminescu, «Articole și traduceri», ed. cit., p. 255.

[7] Gerard Wahnrau, «Berlin, Stadt der Theater», Henschelverlag, Berlin, 1957, p. 484.

teatrul ca una din formele superioare de afirmare a geniului creator. Eminescu le reținuse amîndurora operele ca avînd o valoare de informație pentru cultura sa în domeniul teatrului. Poate mai mult decît la Theodor Rötscher, la Hermann Hettner și la Gustav Freytag a aflat Eminescu, laolaltă cu critica și estetica teatrului modern european în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o pledoarie pentru ca poezia și teatrul să rămînă într-o unitate indestructibilă. Marele creator de teatru fusese dintotdeauna un *«grosser Dichter»*. Poezia exista implicată în marele teatru, iar teatrul era inexistent în afara poeziei : *«In Stücken ohne Poesie, wo wäre da die Poesie der dramatischen Darstellung möglich ?»*

Hermann Hettner și Gustav Freytag rămîn în reperul de cultură dramatică al lui Eminescu două interesante trimiteri bibliografice, prin pasiunea demonstrației lor pentru dramă ca teatru modern, pentru teatrul de idei și de caractere, validînd puterea creației dramatice prin mesajul shakespearian, adică prin creația «Marelui Poet», cum îl numeau cu toții pe Shakespeare, *«das absotute Muster»*.

A PATRA DIMENSIUNE: RECEPTAREA ÎN TIMP

Alexandru PALEOLOGU

Tocmai autorul formulei *«critica estetică nu rentează»*, G. Ibrăileanu, a fost, din rațiuni *estetice*, cel mai implacabil adversar al publicării postumelor lui Eminescu. El ne poate părea azi refractar și neînțelegător față de impresionantul continent al totalității eminesciene. Dar adevărul e că la data respectivă acest *continent* nu era practic însă descoperit, iar primele ediții de «inedit» nu ofereau, cu puține excepții, decît un material fie abandonat, fie rezervat pentru prelucrări viitoare, fie utilizat în mod superior în antume. Erau texte evident mai prejos de exigența artistică a poetului și nu purtau investitura girului său. *«Eminescu nu e, nu poate fi altul decît cel ce a voit el însuși să fie. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu nu a pus toată arta sa, nu mai este el»* scria Ibrăileanu atunci (*Opera*, 1, Buc., 1974, p. 207). Această «artă» a lui Eminescu, efect al scrupulului artizanal de extremă strictețe la care-și supunea, potențînd-o la maximum, inspirația genuină, i-a zguduit pe contemporani, în primul rînd pe cei din cercul Junimii, și a însemnat un moment hotărîtor al spiritului românesc. Înainte de a se fi despuiat și estimat întregul *Nachlass* eminescian, fragmentele nu totdeauna prea fericit alese ce începuseră a se tipări, fără metodă nici simț critic, nu puteau, firește, suporta comparația cu sunetul irezistibil și siguranța antumelor.

Simțul estetic al lui Ibrăileanu era uneori, ce e drept, grevat de spiritul de grup sau de niște preconcepții, dar cînd funcționa, funcționa ireproșabil, nuanțat, profund, cu entuziasm lucid, precis, liber, de pildă în privința lui Tolstoi, a lui Turgheniev, a lui Thomas Hardy, a lui Proust, *last but not least* în privința lui Caragiale și Eminescu, cărora le-a consacrat studii fundamentale. Toate observațiile lui privind *arta* lui Eminescu sînt de o rară acuitate și pertinență. Admirația lui pentru această artă îl făcea cu drept cuvînt să respingă felul cum se editaseră primele postume, la regim egal cu operele finite, ceea ce *atunci* însemna o confuzie de valori. El admitea însă necesitatea publicării, ca documente, a manuscriselor *rămase* ; admitea că printre acestea nu se putea să nu se afle germeni de poezie, dar socotea că atari latențe netrecute prin travaliul artistic al poetului nu erau propriu-zis «operă» și trebuiau să rămînă în afara acesteia ca material de studiu ; de fapt nici nu puteau încă, atunci, să fie altceva. În prelegerea din *8 decembrie 1912* le spunea studenților : *«Nouă, mai bătrîni, cu toate că îl cunoaștem foarte bine, îl știm pe de rost pe Eminescu, ne-a fost dat să cetim acel „Geniu pustiu", o operă pe care ar fi putut-o scrie în afară de scînteieri geniale, chiar și d. Scurtu»* (*Opera*, 9, Buc., 1980, p. 112 ; așadar nu i-au scăpat *«scînteierile geniale»*, cum bine le numește, prezente în această încercare imatură). Ne dăm seama acum că «a ști pe de rost» nu înseamnă negreșit și «a cunoaște

foarte bine». Obiectiv nu putea fi cunoscut foarte bine Eminescu atîta vreme cît totalitatea manuscriselor nu fusese parcursă, necum cercetată. E drept că Iorga a simțit de la început că în caietele rămase se găsea și altceva decît bruioane și însemnări de atelier, și a spus, încă în 1903, cuvintele acestea, reluate de el într-o conferință din 1938, și citate de Constantin Noica în 1975 : «*Pentru acest admirabil material ar fi trebuit să se numească acolo* (la Academie, n.r.) *o comisie pentru a rîndui cronologic toate aceste caiete și a da apoi o ediție*». În 1938, cînd Iorga și-a repetat apelul din 1903, deși nu se numise nici o comisie și nici vreo ediție ca lumea nu se dăduse încă, erau deja de cîțiva ani apărute cele cinci volume ale lui G .Călinescu, prin care fusese revelată toată amplitudinea *continentului* eminescian. Totuși, încă în 1903, Iorga, omul intuițiilor extraordinare, rostise acest strigăt superb : «*Un nou Eminescu apăru !*», vestire profetică, fiindcă, de fapt, acel nou Eminescu, nu apăruse încă.

Mulțumită lui G. Călinescu s-a putut vedea că, în pofida părerii lui Ibrăileanu, chiar și acolo unde «nu a pus toată arta sa» Eminescu era el însuși, nu mai puțin «adevărat» decît unde și-o pusese.

O prospețime aurorală, un freamăt prevestitor, emană din acest flux primordial al postumelor, în care jetul spontan al inspirației se exprimă imediat, fără contur, în versuri prea adesea șchioape și lexic siluit, fără a se opri pentru o mai corectă formulare, ceea ce i-ar fi curmat elanul. Informul acesta nu e totuși un *informosus* (dacă ni se îngăduie această ilicită «latinească de bucătărie»), frumusețea constînd tocmai în esența sa genuină. Călinescu a arătat cu multă finețe că și în antume poetul a lăsat, fără îndoială în mod conștient, unele stîngăcii care, corectate, și-ar fi pierdut însezisabila prescheță ca un polen. Arta pe care i-o admira Ibrăileanu nu era la Eminescu totuna cu perfecțiunea, versurile lui nu sînt totdeauna impecabile, ca ale unui Leconte de Lisle ; el prefera, ca artist cu adevărat mare, ca artist genial, să păstreze haloul poeziei eventual cu prețul unei perfecțiuni ce s-ar fi dovedit sterilă. Pe de altă parte e tot atît de adevărat că se găsesc în postume foarte multe versuri din capul locului desăvîrșite și unele fulgurații extraordinare, dintre care pe cele mai multe poetul le-a utilizat în antume, fără ca prin aceasta să «inutilizeze», cum spunea Ibrăileanu, textele prime de unde le-a extras, de pildă *Sarmis* și *Gemenii*, pure splendori, din care părți destul de întinse apar în *Scrisoarea IV* și în alte locuri din antume ; de asemenea *Mureșanu* și altele (ca să nu mai vorbim de *Egipetul*, scos, cum se știe, din *Memento mori*). Alte versuri, la un pas de împlinire, au trecut în antume doar cu o ușoară amendare, printr-o mișcare abia perceptibilă care le-a eliberat ca prin miracol toată strălucirea latentă.

Eminescu, atît de neglijent cu orice bunuri personale, își căra peste tot cufărul cu manuscrise, de soarta cărora, după ce la urmă le încredințase lui Maiorescu spre păstrare. se interesa mereu. E clar că aceste manuscrise nu erau pentru el rebutul rămas din cernerea elaborării artistice, nu erau un balast abandonat (chiar dacă, firește, se aflau printre ele și lucruri efectiv abandonate), ci zăcămîntul subteran al creației, de unde își trăgea substanța acesteia. Zăcămînt subteran, dar creație el însuși, de primă instanță (uneori chiar de a doua sau chiar, cum nu o dată s-ar părea, de ultimă instanță ; Eminescu nu se grăbea cu publicarea). El avusese de la început o viziune totalizantă, o concepție rotundă și globală a operei sale, al cărei proiect l-a înțeles cel dintîi G. Călinescu după ce a parcurs materialul și a purces la «descrierea operei», relevîndu-i «schema organică», după cum foarte fericit se exprimă. «*Poetul* — spune Călinescu în prefața ediției a doua a marii sale monografii — *tindea să creeze un univers în semicerc, avînd ca orizonturi nașterea și moartea lumii*».

Principiul generator al operei lui Eminescu este viziunea cosmogonică. Din tabloul ipotetic pe care-l dă G. Călinescu asupra datării aproximative a proiectelor poetului, reiese că era preocupat de cosmogonie încă din perioada prestudențească și că această preocupare a devenit dominantă în perioada vieneză, cînd atît formația sa intelectuală cît și forța sa poetică se constituie cu consistență. Cosmogonia implică eshatologia, de unde decurge o perspectivă a extincției universale (temă tratată în profunzime de I. Negoițescu, în cartea sa despre *poezia* lui Eminescu). Este logic ca această viziune cosmică să includă concentric sfera naturii, a societății și istoriei (de unde patosul politic) și, firește, ca sîmbure originar, *Erosul*. De aceea poezia de dragoste nu e la el o simplă expresie sentimentală (deși, evident, e și asta, ca firesc fenomen uman) ci are totdeauna un sens metafizic, pînă și

în romanțele, vulgarizate mai tîrziu prin transpunere muzicală, *Pe lîngă plopii fără soț*, minunata romanță atît de populară (pe care Negoițescu, dintr-un exclusivism excesiv, o califică drept «dulcegărie») e străbătută de un fior al transcendenței, culminînd într-un final cutremurător.

Dintre postume, unele, ce puteau fi considerate finite ca formă, au fost în timp incluse împreună cu antumele, fără a contrasta deloc cu acestea, în «culegeri de poezii» date la iveală, mai bine sau mai puțin bine, de diferiți eminescianizanți. Dar contemplînd acel «univers în semicerc», pe care-l proiectase poetul, ne dăm seama că el a fost altceva decît autorul unor «poezii», oricît de superlativ izbutite ; s-ar putea dimpotrivă spune că, de fapt, antumele sînt «fragmente» scoase din marea operă totală și prelucrate izolat ; poetul, spune Călinescu, «*nu apucase a arunca din spiritul său decît firimituri, sclipitoare firimituri*».

De aceea socotim că, deși la prima privire se impune, în chipul cel mai evident, deosebirea dintre *antume* și *postume*, ca și cum ar fi două lumi ce ar avea fiecare alte legi și moduri de existență, ele reprezintă, totuși, în esență, același univers. După cum ni se pare fals, de pildă, a hotărnici la Goethe între primul și al doilea *Faust*, am afirma, de asemenea, că în fond nu există acel imens hiatus ce pare a separa *postumele* lui Eminescu de antume. Ceea ce explică separația e desigur faptul că, după ce pentru două generații noțiunea «Eminescu» era dată de antume, deci de o operă cantitativ restrînsă, alcătuită din cîteva zeci de poeme mult mai frumoase decît toate cîte se scriseseră pînă atunci în limba română, în plus și pline de «filosofie», s-a întîmplat evenimentul proclamat de Iorga : «*un nou Eminescu apăru !*» ; și apăru tocmai sub un aspect enorm, haotic, heteroclit și prolix, cu prea multe indecizii lingvistice și vicieri lexicale, asemănătoare celor din faza preeminesciană a limbii, refăurită în chip superior și cu autoritate tocmai de *antumele* marelui poet. Dar, de fapt, opera lui Eminescu e una, după cum marea masă subacvatică și ghețarul vizibil de la suprafață sînt unul și același bloc.

Realitatea e că, nu doar pentru marele public dar și pentru majoritatea intelectualilor, Eminescu este și azi numai poetul *antumelor*. Puterea acestora de circulație e covîrșitoare în raport cu a *postumelor*, a căror audiență se limitează și se va limita probabil și de acum încolo la un cerc mai mult sau mai puțin restrîns de «specialiști». De aici nu reiese nici o judecată de valoare, într-un sens ori altul, dar «ecumenicitatea» *antumelor* e un fapt hotărîtor în conștiința culturală românească. *Mutatis mutandis*, punctul de vedere al lui Ibrăileanu rămîne valabil, bineînțeles nu în ce privește concluzia, inadmisibilă azi, a eludării *postumelor* de la receptarea estetică, ci în afirmația că oricum *antumele* sînt partea propriu-zis *realizată* a unei opere care e, totuși, cum spuneam, împreună cu *postumele*, un tot solidar, rotund și concentric, în ciuda hiatusului aparent. În ipoteza, în fond lipsită de rost, dar inevitabilă ca ispită a închipuirii, că poetul nu ar fi murit atît de timpuriu, și o mare parte din materialul rămas ar fi trecut desigur în *antume*, e greu de imaginat ce formă ar fi căpătat în stadiul ultim mai ales acele poeme lungi aruncate în fugă pe hîrtie și rămase în stare brută, dar străbătute de suflul geniului (relevam mai înainte observația lui Călinescu că multe din versurile acestor *poeme* și-ar fi putut pierde prin amendare formală frăgezimea originară, dar, fără îndoială, poetul însuși ar fi simțit aceasta, era prea mare artist ca să nu știe riscurile excesului de «artă» ; dovadă cele cîteva «stîngăcii» păstrate, desigur deliberat, în unele dintre *antume)* ; e însă mai mult decît probabil că partea «realizată», deci cu audiență largă, ar fi fost mult mai întinsă. Chiar *antumele* existente, considerate din perspectiva *postumelor*, dobîndesc parcă un relief mai puternic ; se face simțită amplitudinea «valurilor de fund».

Separația radicală (falsă, după părerea noastră) între *antume* și *postume*, o ia I. Negoițescu drept un dat incontestabil. El face din această separație o opoziție, iar din opoziție o alternativă pe care o tranșează categoric în defavorul *antumelor*. În cartea sa, dealtminteri admirabilă, Negoițescu ia ca punct de pornire ideea că *antumele* ar însemna abaterea poetului de la marea sa inutiție inițială, anume aprehendarea vizionară a unui univers subiacent, larvar, a unei infralumi pe care o numește «*plutonică*», în opoziție cu «*neptunicul*», care reprezintă claritatea discursului, «conceptual». Această dihotomie s-ar putea pune în analogie cu a lui Neitzsche, *apolinic/dionisiac*, sau cu cea obișnuită, *clasicism/romantism*. I. Negoițescu îl vede pe Eminescu sub semnul romantismului, ceea ce e un loc comun,

dar el deosebește «marele romantism», întemeiat pe o mistică a universului, de romantismul elocvent, precum și de cel minor, sentimental-depresiv, în genul lui Lenau (cu care a fost mereu comparat Eminescu). Exegetul îl scoate din categoria aceasta și îl plasează sub constelația Novalis, Arnim, Brentano, invocînd filosofia romantică ilustrată de un Schelling, de un Baader și mergînd înapoi pînă la Jakob Boehme și la acel fundament originar, irațional, *Urgrund* sau *Ungrund*, în care misticul german vedea substratul Creațiunii. Opțiunea lui Negoițescu pentru romantismul de esență plutonică este exclusivă, subsumîndu-i total *postumele* eminesciene. După el, *antumele* aparțin în totalitate neptunicului, oscilînd între un romantism minor și un clasicism al clarității exterioare. Exegetul sugerează că abaterea poetului de la viziunea plutonică s-ar datora și faptului că abisurile acesteia l-ar fi înspăimîntat cumva, făcîndu-l să lase *postumele* în stare «pre-poetică». În orientarea spre neptunic, adică în retragerea pe poziții mai liniștitoare, poetul ar fi cedat și îndemnurilor lui Maiorescu, cărora exegetul le atribuie și lunecarea spre o discursivitate filosofică preponderent schopenhaueriană. I. Negoițescu minimalizează influența lui Schopenhauer, socotind că Eminescu ar fi avut afinități mai profunde cu alți gînditori, bunăoară și un Fechner pe lîngă cei pomeniți mai înainte. Dar oricîte asemenea afinități cu diverși gînditori s-ar mai putea detecta la Eminescu, importanța lui Schopenhauer rămîne netăgăduită și hotărîtoare. Nu credem că autoritatea cuiva, oricine ar fi, poate necondiționat decide o dezbatere, dar nu credem nici că se poate trece peste următoarele cuvinte ale lui Călinescu, din prefața ediției a doua a monografiei : *«Pe Schopenhauer l-am recitit cu atenție, sau mai bine zis l-am urmărit în toată opera lui cu probabilitate consultată de poet, și am constatat că Eminescu este mai schopenhauerian decît se bănuiește».*

Din fervoare și exces de consecvență Negoițescu nu rezistă tentației simplificatoare de a suprapune total *postumele* cu plutonicul și *antumele* cu neptunicul. Este o operațiune oarecum mecanică, ale cărei rezultate nu se confirmă la analiză. Nu e greu de văzut cît de mult neptunic se găsește, totuși, în postume și, reciproc, *plutonic* în antume. Nu o dată *neptunicul* și *plutonicul* alternează în unul și același poem, fie atît în *postume* cît și în *antume*, de pildă *Luceafărul*, precumpănitor neptunic dar nu exclusiv (dealtfel, nu numai din consecvență ci și, credem, dintr-un spirit de contradicție nu lipsit de virtuți stimulatoare, I. Negoițescu acordă poemului o destul de redusă stimă). Există în *postume* mai multă discursivitate decît în *antume* și mult mai mult romantism elocvent, de tip hugolian, de exemplu în *Memento mori*, în *Mureșanu*, în altele, precum și, virtual, în proiectele dramaturgice. În postume *Sarmis* e mai curînd neptunic, în schimb, *Gemenii*, urmarea sa purtînd aceeași dată 1881, are o încărcătură plutonică foarte apropiată, ca temă și cadru, de *Strigoii* (1876). O postumă din 1876, *Femeia... măr de ceartă*, e o imprecație discursivă de un misoginism schopenhauerian ca și cel din *Scrisorile IV* și *V*, dar în a doua ei parte dăm de cîteva versuri aparținînd filonului plutonic al extincției universale, temă fundamentală a comentariului lui I. Negoițescu : *«O, moarte ! — nu aceea ce-omori spre-a naște iară, / Ce umbră este vieții, o umbră de ocară — / Ci moartea cea eternă în care toate-s una, / In care tot s-afundă, și soarele și luna, / Tu, care ești enigma obscurei conștiințe, / Cuprins-abia de-o minte din miile de minți, / Tu, stingere / Tu, chaos — tu, lipsă de viață, / Tu, ce pîn' și la geniu spui numai ce-i în cărți. / O, slabă fulgerare... cea, cărui nu te teme, / Înghețî nervul vieții din fugătoarea vreme...»*

E adevărat că filonul acesta *plutonic* nu apare în *Scrisorile IV* și *V*, dar apare cu toată evidența în *Scrisoarea I*. Această perspectivă crepusculară, a stingerii vieții în univers, această viziune a morții nu ca fenomen individual, nu ca lege a vieții în perpetuă primenire, ci ca moarte cosmică, e celălalt versant al genezei. Cosmogonia, cum spuneam, implică eshatologia. Auroralul și mortuarul nu sînt capetele unei succesiuni decît în reprezentarea dată de percepția noastră temporală. Însuși cuvîntul «crepuscul» are ambele înțelesuri, de »zori» și de «amurg». În germană *Dämmerung* vine de la *dämmern = a licări ;* în latină *crepusculum* de la *creperus* = obscur, ambiguu. În acel vers citat și comentat de Negoițescu : *«De plînge Demiurgos doar el aude plînsu-și»*, în care comentatorul vede lirismului plutonic eminescian, nu e vorba de plîns ca efect al unei emoțiuni depresive individuale, ci de un plîns cosmic, cu sensul rezorbției în sine a Creațiunii, în ultimă esență a Erosului originar *(«l'Amor che move il sole e l'altre stelle»)*, sau a acelui *Logos spermatikos* din cosmogonia gnostică. E totuși vorba de «depresiune», dar în alt înțeles, în acela de încetare a tensiunii generatoare, de dizol-

vare a tuturor concreţiunilor, deci în înţelesul unei «decomprimări» în macrocosm. E în fond expresia unei nostalgii a neantului primordial, o *sete de repaos*, un «*îndulcind cu dor de moarte*» la scara universului.

În ordinea umanului, adică a microcosmului, care în cosmologia tradiţională reflectă macrocosmul, această nostalgie a dispariţiei, «dorul de moarte», nu înseamnă un deficit vital, nu înseamnă un minus, ci dimpotrivă un maximum al acestei reflectări, implicînd şi sensul final al *erosului* uman.

Călinescu afirma natura senzuală a lui Eminescu, robusteţea vitală atît a omului cît şi ceea ce importă în primul rînd, a lirismului său. Fără îndoială, e adevărat ; accentul viguros, ferm, energia vitală, sînt incontestabile în patosul liric eminescian, principiul viril e prezent şi operant, dar *tocmai* din cauza asta îi sînt imanente intuiţia neantului şi obsesiile funerare. Melancolia, aprehensiune şi contemplare lucidă a morţii, e un sentiment eminamente viril, propriu maturităţii superioare cum îl vedem la Dürer, la Shakespeare, la Cervantes, la Baudelaire, la Eminescu. Concepţia romantică despre iubire, de la trubaduri şi Minnesängeri pînă la un Novalis şi pînă la Eminescu, e asociată cu aspiraţia contopirii cuplului în eternitatea nefiinţei. Fascinaţia aceasta, care e a lui Tristan şi a tradiţiei cavalereşti în genere, a fost totdeauna inspiratoarea marilor pasiuni erotice (cum arată Denis de Rougemont în *L'amour et l'Occident).*

Din formula lui Călinescu, relevînd că orizonturile poetului sînt naşterea şi moartea lumii, cel de al doilea orizont e într-adevăr dominant în postume, deşi deloc exclusiv ; funerarul în genere, în plan fie uman fie cosmic, străbate întreg *continentul* liric eminescian. I. Negoiţescu, insistînd asupra perspectivei funerare, nu contrazice deloc, în fond, teza robusteţei vitale şi virile a poetului afirmată de Călinescu, dar merge pînă la nişte consecinţe mai îndepărtate pe linia filonului plutonic pe care l-a intuit şi denumit. A denumi un fenomen este, nu numai în critică, un act creator. Dealtfel, în ce ne priveşte, vedem în *cartea* lui Negoiţescu nu una propriu-zis de critică, ci mai curînd o carte ea însăşi de poezie, o confesiune lirică în prelungirea lecturii postumelor *eminesciene, dincolo de critică* şi de metodele criticii. El are totuşi o «metodă», una implicită, în accepţia etimologică a termenului, adică în aceea de «drum», de itinerar, de orientare deci ; această «metodă», care îi e proprie, se poate urmări în desfăşurarea ei ; ea decurge tocmai din aşezarea comentatorului în însuşi universul operei comentate, în speţă al postumelor, cu care are astfel un raport existenţial ; el se orientează în acest univers cu mijloacele ce decurg din însăşi intuirea lui.

De aici rezultă şi exclusivismul său, minimalizarea *antumelor*, pe care, firește, ne e peste putinţă să o acceptăm ; ar însemna să consimţim la mutilarea operei lui Eminescu, să admitem sacrificarea părţii intrate constitutiv şi hotărîtor în conştiinţa românească ; ar însemna să răsturnăm în sens invers rezultatul efortului epocal al lui G. Călinescu ; de unde pînă la el *postumele* erau practic ignorate, am ajunge acum să ignorăm antumele. Călinescu ni l-a relevat pe Eminescu întreg * ; ar fi absurd (şi, din fericire, practic imposibil) să părăsim acum ce avusesem înainte.

Dihotomia *neptunic/plutonic* propusă de I. Negoiţescu e de fapt, o polaritate, nu o antinomie şi cu atît mai puţin o alternativă. Antinomia e un cuplu de teze logic contradictorii şi totodată egal de întemeiate logic. (Vezi tabla antinomiilor kantiene sau, în ştiinţă, fizica corpusculară şi mecanica ondulatorie). Polaritatea e, de asemenea, un cuplu, dar nu de teze deduse logic, ci de structuri tipologice opuse, între termenii extremi ai căreia există nuanţe intermediare, ce se întrepătrund (cum explică Goethe în *Dihtung und Wahrheit).* Este evident că nici anti-

* De fapt, nici Călinescu nu ni l-a revelat absolut întreg. Nici marea ediţie, pe care continuăm s-o numim «ediţia Perpessicius» nu o va putea face. Are dreptate Constantin Noica ; din păcate predică în pustiu ; e imperios obligatoriu, (dar s-ar părea că nu-i pasă nimănui), să se dea o ediţie facsimilată a caietelor lui Eminescu, cît mai e încă timp, pînă nu se va deteriora iremediabil materialul. Am avea diagrama fidelă a gîndurilor cele mai fugare ale poetului şi a mişcării spiritului său (uneori numai a mîinii sale) ; pe lîngă ce s-a publicat şi ce se mai poate publica în marea ediţie în curs, rămîne aspectul ca atare al paginii, profund revelator pentru faţa cealaltă a poetului, nepretîndu-se tipăririi obişnuite : desene, mostre de semnături repetate, notiţe enigmatice, deseori indescifrabile cuvinte izolate şi fracţiuni de cuvinte, obscenităţi, lucruri pe care nu ne e permis să le cenzurăm şi să le pierdem.

nomia nici polaritatea nu lasă loc vreunei alternative. Între termenii unei polarități cineva poate avea preferințe, în raport cu propria sa afinitate și înclinație temperamentală, dar de aici nu rezultă în mod legitim excluderea în bloc a tot ce ține de structura cealaltă. Alternativa nu e posibilă, în ultimă instanță, decît în ordine practică, recte morală : Bine/Rău. Așadar, logic și teoretic, nu e admisibilă alternativa între *plutonic* și *neptunic*, după cum, estetic, nu e acceptabilă alternativa între *antumele* și *postumele* eminesciene. Cît despre plasarea totalității *antumelor* sub semnul *neptunicului* și a totalității *postumelor* sub al *plutonicului*, nu socotim necesar să mai explicăm de ce o socotim falacioasă și incompatibilă cu elementara regulă a oricărei judecăți particulare (cum sînt cele ce decid asupra valorii și categoriei unui obiect), anume de a nu se pronunța decît *a posteriori* și nicidecum *a priori*.

Ceea ce îl absolvă pe I. Negoițescu este în primul rînd faptul de a fi *denumit* cele două categorii ; în critică, așa cum spuneam, denumirea e un act creator (de fapt aceste denumiri opuse existau încă din secolul XVIII, dar în geologie). În al doilea rînd, dar cu atît mai virtos, îl absolvă rara profunzime a exegezei sale în interiorul universului ei predilect, *plutonicul eminescian*, în care deschide efectiv orizonturi impresionante. În al treilea rînd, în sfîrșit, ceea ce relevam mai înainte, faptul că exegeza sa nu e în fond critică ci «confesiune lirică», întemeiată pe un raport existențial cu universul postumelor. Această poziție, în fond pasională, îl face să se derobeze de a vedea *neptunicul* existent totuși în *postume*, nu numai cînd e amestecat cu *plutonicul*, dar nici în stare pură.

«Raportul existențial» (nu existențialist, dar apropierea e posibilă, existențialismul fiind în definitiv o filosofie romantică de un tip mai profan) îl duce pe I. Negoițescu la aprehendarea sîmburelui *ontic* al poeziei eminesciene, pe care îl caută, firește, în zona *plutonică*. Se poate introduce aici o remarcă privitoare la deosebirea de optică dintre comentariul său și cel al lui Călinescu (abstracție făcînd de diferența lor atît ca volum cît și ca importanță — deși importanța primului e și ea departe de a fi mică). G. Călinescu, așa cum reiese din aprecierile lui, nu era prea înclinat spre formele unui romantism al intuițiilor obscure, larvare, preraționale sau infraraționale. Preferințele lui mergeau, cum se știe, în «sensul clasicismului» (deși a «experimentat» poetic, în chip deliberat, și formula neoromantică). Cu toată propensiunea lui pentru clasicism (de unde și predilecția pentru «neptunismul» pe care îl vedea în postume) el avea, totuși, o concepție despre lume apropiată de sistemele sincretiste, totalizante, trimițînd la Boehme și mai departe la gnostici, concepție mistică ce stă și la baza romantismului (a se vedea eseurile lui din tinerețe, cu osebire *Ascensiune*, dar și unele mai tîrzii). Mistica romantică declarată îi părea însă exaltată sau tenebroasă, drept care se distanța de ea cel puțin cu rezervă. Poziție ambiguă, foarte asemănătoare cu a lui Goethe (care, fapt notabil, în disputele geologice asupra formării scoarței pămîntului, între susținătorii «neptunismului» și cei ai «vulcanismului», numit și plutonism, se declara neptunist, viziune mai puțin catastrofică și mai clasicizantă). Cu preferința sa pentru clasic, pentru «discurs» și claritate, avînd o optică plasticizantă (de unde extraordinarul său dar portretistic), Călinescu se orienta către ontologic (rationalul, discursivul, în problematica ființei). I. Negoițescu, avînd o natură precumpănitor romantică, e atras de inefabil, de obscur, de infinitudine, cu o predispoziție mai mult muzicală decît plastică, și ne îndreaptă spre *ontic*, care e non-discursiv, neformulabil, ci doar sugerabil intuitiv. De aceea a mers la intuirea și denumirea «plutonicului» în postume.

Evident, privind din afară, cu mijloacele cercetării critice și filosofice, G. Călinescu putea determina rațional, din punct de vedere ontologic, tema ființei în opera lui Eminescu, ceea ce, de fapt, a și făcut. Dar onticul nu poate fi determinat cu astfel de mijloace decît ca simplu concept. Preluat de ontologie el devine o simplă funcție terminologică. «*Die ontologische elementare Ganzheit... kann nicht auf ein ontisches 'Urelement' zuruckgeführt werden*», spune Heidegger, magistrul în materie (*Sein und Zeit*, Halle, 1941, p. 196). Onticul, ca realitate adîncă, e obscur și nedeterminabil ; în speță, la Eminescu (și la nici un alt poet, lucrul nefiind cu putință), nu se află vreun vers care să-l *exprime* ca atare, el nu se declară și nu reiese *textual* de nicăieri, dar fundamental există. El e sîmburele oricărei mari poezii, care, chiar cînd aparent e «discursivă», crește din acest germene primar ; versurile strict discursive nu sînt, dealtminteri, niciodată poezie.

El există, deci, şi în antume, există şi în «neptunic». Meditaţia pe care o efectuează cizelarea expresiei, «arta» deci, îndepărtîndu-se de stadiul prim al «inspiraţiei», îl ocultează, fără a-i diminua cîtuşi de puţin esenţa. De aceea el e poate mai sesizabil în formele imperfecte din postume, fie ele neptunice ori plutonice ; plutonicul însă, chiar şi cel din antume, e «mai ontic» prin natura sa. I. Negoiţescu, prin aşezarea sa «existenţială» exclusiv plutonică din postume, se află mai aproape de centrul ontic al poeziei eminesciene, de «pirosfera» ei ; arsura acesteia îl face, firește, mai puţin sensibil la mişcarea sferelor mai îndepărtate, de unde şi poziţia restrictivă, oarecum «segregaţionistă» în cuprinderea operei lui Eminescu. Dar aceasta rămîne un tot solidar, cum spuneam, cu *antume* şi *postume*, cu *neptunic* şi *plutonic*.

Cînd am numit postumele, o dată «zăcămînt subteran» iar altă dată «massa subacvatică a gheţarului de la suprafaţă» (dacă aceste comparaţii au avut cumva norocul — ne întrebăm cu sfială — ca cititorul să le găsească oarecum nimerite), foloseam, cum se poate remarca, în primul caz o imagine «plutonică», iar în al doilea una «neptunică», pentru acelaşi subiect. Un *continent* are şi ţărmuri de mare şi zăcăminte subterane. Altfel n-ar fi *continent*.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

«... Smulgere de limbă este prea frumoasa mea poveste».

NICHITA STĂNESCU

De ce scriu ? Pentru că ... poezia este o lacrimă care plînge cu ochi !

În ce cred ? Cred în forţa cuvîntului românesc, care dă un sens moral realului.

POETICA

UNE THÉORIE COMPARATISTE DE LA LITTÉRATURE*

(I)

Notre thèse sur la légitimité de la théorie littéraire comparatiste nous semble suffisamment motivée pour pouvoir l'attaquer, cette fois-ci, de front. Sans méconnaitre pour autant les difficultés d'une telle entreprise, nous croyons qu'il est possible de définir clairement non seulement la condition générale de la théorie littéraire comparatiste, le cadre théorique de toute solution comparatiste de ce problème, mais aussi les possibilités „techniques" de la réaliser. Rappelons brièvement nos points de départ : 1. la théorie littéraire comparatiste est censée avoir sa spécificité, sa fonctionnalité et sa finalité autonomes ; 2. cette théorie est appelée à se constituer à partir de sa propre tradition, sans greffes abusives, mécaniques, relevant de telle ou telle mode culturelle, sans faire double emploi avec telle ou telle autre théorie «moderne», sans exclure non plus certaines convergences, recoupements ou influences nécessaires et fertiles ; 3. la théorie littéraire a pour objet la littérature, dont le statut coïncide avec celui de la «littérature universalle» : la somme de toutes les littératures.

En effet, si la communauté littéraire intégrale est ainsi édifiée, quoi de plus normal, de plus logique, que de parler purement et simplement de la „littérature" et d'identifier la littérature universelle (à savoir l'ensemble de toutes les littératures) avec la «littérature» sans spécification aucune ? Il n'y a qu'une *«seule poésie, qu'une seule littérature, comparable dans tous les âges»* et cette littérature. en tant que phénomène «général», n'est que la littérature tout court *(just literature, itself, all literature)*, formules devenues de vrais clichés. C'est la clé de voûte de la théorie (comparée) de la littérature, son concept essentiel, son idée directrice, telle qu'en soi-même enfin la littérature (comparée) se change. Elle finit par signifier tout simplement l'étude de la littérature, au-delà de toutes les distinctions linguistiques, à partir d'un concept structurel, universel et stable de la littérature.

Tous ces préssuposés sont gros de conséquences :

1) Les études habituelles de littérature comparée relèvent d'une théorie littéraire dans la plupart des cas implicite, dont la teneur européocentrique, ethnocentrique est évidente. Il s'agit de „renverser" cette situation et d'élaborer une théorie littéraire explicite, dont le contenu soit général, c'est-à-dire «universel», à double titre : a) ayant comme point d'appui et de vérification l'ensemble des littératures, selon une méthode qui doit être mise au point ; b) aboutissant à une théorie de la littérature, ou tout au moins à une synthèse théorique, capable de mettre en lumière en dernière instance la structure et le système, la morphologie et la phénoménologie, bref, l'esthétique et l'„essence" de la littérature *(tout court. itself*, etc.).

Ce qui frappe, en revanche, dans l'état actuel de la littérature comparée, c'est le contraste très visible entre la reconnaissance théorique de la littérature

---

* *Chapitre de l'essai en cours de publication* Comparatisme et Théorie de la littérature *où les références bibliographiques trouveront leur place. Cet essai est la suite de notre* Etiemble ou le Comparatisme militant *(Paris, Gallimard, 1982) avec lequel il fait «système».*

universelle en tant que phénomène, voire même entre une certaine aspiration «universaliste» de la part de ses adeptes, et l'absence d'une théorie littéraire calquée sur cette réalité de la littérature universelle : une démarche unificatrice de tous les faits communs connus, susceptible d'engendrer un concept bien fonde de la littérature, suivi d'une théorie systématiquement articulée de la littérature.

Bien sûr, comme toujours, les précurseurs et les points de contact, à droite et à gauche, à ce niveau aussi, n'y manquent pas non plus. Mais le noeud du problème est le suivant et il exige un mouvement en deux temps : 1. passer de l'histoire littéraire universelle à une *«théorie de la littérature universelle» (Weltliteraturwissenschaft)*, à une *«science de la littérature universelle» (Wissenschaft von der Weltliteratur)*, opération entrevue plus d'une fois, et 2. identifier cette «théorie» — selon l'étiquette mentionnée et la plus adéquate en égard à la nomenclature traditionnelle du comparatisme — avec la théorie de la littérature tout simplement, ce qu'on n'a pas encore fait. On reconnaît l'existence de la littérature universelle, mais on ne reconnaît pas encore *la* théorie de *la* littérature (universelle).

Le pasasge effectif du comparatisme à l'esthétique littéraire ne s'accomplit finalement et complètement qu'à ce stade. Assez tardivement d'ailleurs, puisque les premières synthèses programmatiques de la littérature comparée datent depuis les premiers articles-manifestes écrits durant les dernières décennies du XIXe siècle. Jusqu'à cette période, on traitait seulement des lois générales de l'évolution historique et sociale de la littérature. Les lois esthétiques — quand leur existence était prise en considération — n'étaient que sous-entendues. On ne parlait que très rarement de manière explicite (et plutôt incidemment), de l'existence des lois *«dans les arts et dans la littérature»*. Par la suite, le concept de «loi» a été abandonné et on n'en a retenu et fructifié que l'élément généralisateur et universel, à même de préparer le terrain pour des extrapolations théorico-esthétique. Le plus proche de la *«poétique historique»* (premier stade de cette nouvelle phase) est evidemment Renan lorsqu'il approuve Wolf *«d'avoir expliqué par les mêmes lois Homère et le Ramayana, les Niebelungen et le Schach nameh, les romances du Cid, nos chansons de Geste, les chants héroïques de l'Ecosse et de la Scandinavie»*.

La validité et la supériorité du projet de la *poétique comparée* (notamment de celui d'Etiemble) apparaissent encore plus clairement si on le rapporte aux initiatives et aux intuitions qui le précèdent dans ce domaine, à commencer par la littérature comparée à la française. Celle-ci fut traumatisée par le lansonisme (mal compris d'ailleurs) et par le positivisme, qui ont coupé court à toute tentative d'envolée théorique. Pourtant, on avait déjà pressenti que la littérature comparée n'est pas de la «philologie» pure et simple, qu'elle doit se poser aussi des *«questions théoriques et des problèmes généraux»*. Quelques décennies plus tard, on s'est rappelé — mais sans grande conviction, semble-t-il — que la littérature comparée exige la généralisation, voire la synthèse de la littérature universelle, que, tournée vers la définition de la littérature, elle est animée d'une *«profonde aspiration généraliste»*. Il est donc indéniable que ce programme a joui d'une certaine adhésion de principe. On a abouti sur cette lancée à des prises de position très claires et très exactes : la littérature comparée a *«un caractère particulier, à mi-chemin entre l'histoire de la littérature et la science de la littérature. De plus en plus d'ailleurs elle est conduite à se préoccuper de théorie littéraire»* (R. Escarpit). Et pourtant, le manuel le plus élaboré du comparatisme français actuel (Claude Pichois — A.-M. Rouseau), même s'il reconnaît — en passant — la légitimité d'une «philosophie littéraire» et s'il voit dans le comparatiste le «spécialiste des généralités», il n'indique en fait aucune solution, aucun objectif précis.

Un aperçu global du comparatisme anglo-saxon permet même d'observer une certaine involution, un grand décalage, en tout cas, entre certains jalons — déjà posés au XIXe siècle — et le comparatisme qui leur est postérieur, du type Baldensperger — Carré dirions-nous, afin d'épargner bien des vivants. L'évolutionnisme dont se réclamait Posnett, son initiateur, avait au moins cet avantage : ses «lois» ou ses prétendues «lois», élaborées comparativement, envisageaient la littérature et son évolution en tant que phénomène unitaire, régi par un concept et par des principes universaux, perspective ultérieurement abandonnée. Quoique très discutable, elle offrait, malgré tout, une «théorie» globale de la littérature. Un autre précurseur, également oublié, Charles Chauncey Shackford, tout en parlant lui aussi de «lois», était encore plus précis, puisqu'il visait aux *«mêmes principes*

universels de tous les temps», à une *«philosophie de la littérature»*, élaborée par voie comparative. Le programme de la première revue américaine de littérature comparée *(Journal of Comparative Literature*, 1903) envisageait, pour sa part, un comparatisme des théories littéraires et s'efforçait de délimiter un domaine tourné vers la critique et la théorie de la littérature.

Tout ce qui se produit ensuite répète dans les grandes lignes une démarche devenue entre temps commune à l'ensemble du comparatisme : des appels, voire des sommations *«à découvrir les lois générales qui transcendent chaque littérature»*, les «principes généraux» de la littérature, mais cela en dehors de tout projet théorique capable d'exaucer ce voeu. L'insistance avec laquelle on y revient démontre que l'heure de la littérature comparée traditionnelle a sonné : la théorie de la littérature n'est plus seulement tolérée, acceptée, mais elle est bel et bien revendiquée par la réflexion comparatiste actuelle. Celle-ci se rend de plus en plus compte qu'elle est peut-être mieux placée que toute autre discipline littéraire pour entreprendre *«l'étude générale de la littérature»*, pour *«construire... une théorie générale de la littérature»*, en vue de devenir *«le principal laboratoire de toute théorie de la littérature»* (Henry H. H. Remak).

Cette solution fait des progrès notables non seulement parmi les comparatistes anglo-saxons, mais aussi parmi les comparatistes allemands, qui bénéficient, eux, d'une tradition philosophique et esthétique bien plus importante. Elle se répercute forcément dans des concepts tels : *«l'uniformité intrinsèque de la poésie de tous les temps»*, la poésie comme *«phénomène originaire» (Urpoesie)*, thèse qui se rapporte à la fois à la *Weltliteratur*, à *«la nature même de la création littéraire»*, à la littérature comme «absolu» et «totalité» *(Eine Literatur ist keine Literatur)*, ou à *«l'unité fondamentale»* des formes innombrables de la littérature, de même qu'à la *«littérature une et indivisible»*, artistiquement et historiquement indivisible, objet tout désigné de la *«théorie générale de la littérature» (Allgemeine Literaturwissenschaft)*. Conviction qui nous ramène tout près de certaines idées qui nous sont déjà familières.

Malgré certains dogmatismes et schématismes, l'osmose des idées conduit inévitablement à des solutions semblables, voire identiques, à l'Est aussi. Le point de départ, dans l'une de ses meilleures formulations, est *«l'unité fondamentale de l'évolution historique, idéologique et artistique»* de la littérature universelle. C'est légitimer un *«concept adéquat de la littérature»*, découvrir *«les problèmes généraux de la littérature»*, *«les lois immanentes de la littérature»*. Bref, une *«théorie de la littérature»*. Elle seule est capable d'offrir une conception «unitaire» sur *«l'intégralité de l'oeuvre littéraire»*, d'identifier les *«traits universels de la littérature»*, de jeter les bases d'un idéal artistique général et d'un système de valeurs esthétiques de la littérature mondiale, de faire donc valoir la *«représentation artistique de la littérature universelle»*. On préconise, enfin, et de bonne heure, *«un conspectus général de la littérature universelle»*, tiré de tous les «chefs-d'oeuvre».

La découverte de la «poétique» par la littérature comparée date également de loin : de ses débuts. Au moins deux de ses acceptions traditionnelles (théorie de la littérature et code normatif de la littérature) se retrouvent dans les acceptions les plus «classiques» du comparatisme. On remarque d'une part, et à juste titre, qu'une «poétique» purement nationale, dérivée d'une seule littérature nationale, n'est pas possible, et que *«la science de la littérature»* a toujours procédé «comparativement», en cherchant *«à établir un système esthétique extra-temporel, basé sur les facteurs communs aux genres littéraires, aux lois formelles»*. D'autre part, on nourrit l'espoir de rénover ainsi les «canons esthétiques», ceux du genre dramatique, par exemple. Cette orientation normative, assez discutable, sera aussi celle d'un Etiemble : *«Quand ils auront élaboré leur poétique, les comparatistes pourront aider l'homme à choisir les valeurs les moins frelatées, à défaut des plus sûres»*. Que les définitions et les programmes les plus actuels de la «poétique» ne font pourtant *aucune* mention de comparatisme cela ne change rien à l'affaire : la jonction du comparatisme avec la poétique est assurée par ses visées théoriques mêmes. A l'instar des poéticiens les plus avertis, les comparatistes tournés vers la théorie de la littérature s'efforcent d'élaborer, eux aussi, des schémas et des catégories permettant de saisir la structure de tout discours littéraire, voire de la «littérarité». Contrairement aux formalistes russes qui dissociaient entre la «poétique comparative» (ou «historique») et la «poétique théorique», nous croyons que

les deux démarches sont non seulement complémentaires, mais que, en dernière analyse, elles finissent par se confondre. On y reviendra.

2. Quel est, au juste, la statut de la théorie littéraire, du point de vue du comparatisme ? On entend, en général, par «théorie», deux types de constructions intellectuelles : 1. dans un sens large : une conception méthodique et systématique sur un domaine de la connaissance et de la recherche, de nature explicative ou descriptive, visant à la connaissance objective et à la vérification («théorie politique», «théorie de la monnaie») ; 2. dans un sens restreint : un thèse ou une conception hypothétique d'un savant ou d'un philosophe touchant une question controversée («théorie de Darwin»). Les théories littéraires s'encadrent, de toute évidence, dans les deux situations, mais le terme semble compromis, culpabilisé en tout cas, par le grand prestige dont jouit la notion de théorie «scientifique», dans l'actuelle acception rigoureuse du terme. Celle-ci a sa (ou ses) raison(s) dans son (ou ses) propre(s) plan(s) de référence, mais la littérature n'a pas et le terme ne définit pas une réalité essentiellement logique. Sans donc se faire trop de complexes devant l'accusation — qui se veut écrasante — de «préscientifique» ou «ascientifique», la théorie littéraire ne peut pas dépasser, avec toute la bonne volonté du monde, la condition de son objet : 1) qui a un coefficient appréciable d'indétermination, relevant tout d'abord de l'ordre même de sa définition, de même que de la manière dont il est appréhendé («goût», «émotion», «ineffable», etc.) ; 2) qui n'est jamais «complet», qui «se fait» toujours et dont les lois, modifiables, sont sujettes à caution ; 3) qui n'est jamais intégralement démontrable ou vérifiable dans les conditions rigoureuses d'ordre logiques ou épistémologiques exigées par l'expérience scientifique. C'est à dire que les théories logiques de la littérature ne collent en fait jamais complètement à la réalité, qui est toujours fuyante. De ce point de vue rigoureux, il n'y a pas (et il n'y aura jamais) de véritable théorie «scientifique» de la littérature, parce que ses critères y sont inadéquats et son statut n'est pas assimilable à un organon purement logique. D'autre part, les parallèles — qui se veulent extrêmement précis selon la logique formelle — entre les théories littéraires «traditionnelles» et «modernes», ne sont pas concluantes elles non plus. Par exemple : un signe reconnu comme très distinctif pour les théories «traditionnelles», à savoir leur caractère «normatif» opposé au «descriptif» (moderne), ne s'applique lui non plus à «notre» théorie littéraire comparatiste, qui se refuse, de même, à tout caractère canonique, normatif. Selon ce schéma, la poétique comparatiste serait plutôt «moderne», parce qu'elle vise également, comme on le verra, à une certaine description.

Ce qui ne veut pas dire que la théorie littéraire n'aspire, elle aussi, à *sa* rigueur, à *sa* logique. Elle doit être cohérente par rapport à elle-même, bien articulée et «coordonnée» ; sa structure vise au «système», voire au «modèle». La théorie comparatiste ordonne, unifie et classifie les données qu'elle prend en charge, selon ses critères intrinsèques et ses présupposés de base. Elle a un «centre» et une «périphérie». La théorie réunit selon une même ordonnance systématique un aspect, divers aspects ou tous les aspects de la «classe» des phénomènes qu'elle enchâsse. Elle offre en toute circonstance un tableau rationnel et universel. Ce n'est pas du bâclage «impressionniste». Son rôle dans la recherche littéraire est d'ailleurs leurs essentiels : la théorie précède toujours la méthodologie, lui donne un but et un fondement, elle ouvre des perspectives, guide et oriente les démarches. C'est un «point de vue» qui apporte nécessairement des lumières nouvelles, de nouvelles «perceptions» littéraires. Sa fonction heuristique est non moins essentielle : grâce à telle théorie littéraire (ou à telle autre), nous appréhendons certains aspects de la littérature (et de l'art) d'une certaine manière toute précise. Elle donne des indications opératoires indispensables. Dissocions, enfin, entre *la* théorie de la littérature (au sens onthologique du terme), et *les* théories de la littérature (au sens phénoménologique du terme). La théorie «comparée» de la littérature s'inscrit, à part entière, dans cette dernière catégorie.

La fortune de la «poétique comparée» — ce synonyme (ou presque) — nous est, en gros, connue. L'adoption de la «théorie de la littérature» *expressis verbis* par le comparatisme suit la même voie et se propose forcément les mêmes objectifs. C'est là d'ailleurs la vocation même de la *Literaturwissenschaft*, terme forgé vers 1842, par Th. Mundt, dont la forte connotation théorique ne fait que se renforcer progressivement. On admet généralement aujourd'hui que la théorie de la litté-

rature est *«l'étude des principes de la littérature, de ses catégories, critères, etc.»* (R. Wellek). Mais le truisme nest qu'apparent, puisque cette étude devient, à travers le comparatisme, explicitement et programmatiquement «universelle». Puisqu'il n'y a qu'une seule littérature, il ne peut y avoir qu'une seule théorie littéraire : *la* théorie de la littérature, tout simplement.

En fin de compte un accord de principe s'esquisse entre l'identité de la littérature comparée et de la théorie de la littérature : la littérature est définie comme un «art», mais l'art est universel, donc réalisé ou réalisable par toutes les littératures du monde. Dommage que cet acquis théorique et méthodologique, qui est de taille, décisif même, ne soit pas encort suivi, comme on devrait s'y attendre, par des études démonstratives et appliquées. Mais le dynamisme intérieur de cette idée, qui a son autonomie, constitue en soi-même un considérable progrès. Car le seul projet de *«formuler une philosophie des lettres valable pour l'humanité entière»* est un bien acquis à jamais. Les conditions de la *«formulation»* sont, bien sûr, à débattre. Mais pourquoi étudier les problèmes communs (ou généraux) de toutes les littératures, sinon pour parvenir à ce qu'on peut nommer, à juste titre, *«les principes de la théorie littéraire»* (ou *Principles of Criticism),* ou encore à un «dénominateur esthétique» commun ? Malgré certaines réserves, qui peuvent avoir leur justification du point de vue historique, l'aspiration théorique «universaliste» est de plus en plus marquée dans le comparatisme contemporain. Exiger si directement une théorie *«de la littérature, dans son ensemble»*, ou une étude de *«ses aspects généraux et systémiques»*, sans même s'inquiéter, pour l'instant du moins, des modalités de sa réalisation, c'est malgré tout un indice que la conscience universelle de la littérature aspire à devenir une réalité généralisée. Elle fait partie de l'air idéologique de notre époque, de notre *Zeitgeist.*

Les objectifs de la «poétique comparée» ne relèvent pour l'instant que d'un inventaire de propositions et de projets d'études, qui s'offrent comme une alternative à la rhétorique et à la poétique «formaliste» autonome. La «poétique comparée» se réduirait, en gros, à *«une théorie des formes et des genres (qui)... tienne un compte exact de toutes les littératures»*, termes qui, abordés dans cet esprit, se recoupent. Cette théorie, épaulée par la stylistique, la métrique, l'étude comparée des images et autres recherches «formelles», visera à une définition extensive de la poésie. Elle tiendra compte aussi bien des *homélies* de Jean Chrisostome, que de *l'Odyssée,* des *tanka* et des *haiku.* Pour ce faire, les rapports de faits (positivistes) sont radicalement remplacés par des rapports structuraux, ce qui change du tout au tout la perspective et la teneur du «comparatisme».

Certaines références à la linguistique et à la grammaire aideront à mieux situer et comprendre la démarche. Elle a de fortes analogies avec l'appréhension de l'«universel» dans le plus grand nombre possible de langues, avec le système de la «langue», opposé à la «parole», ou avec «l'état abstrait» de toutes les langues, nettement dissocié de leur «état concret». La «translinguistique», qui n'étudie pas chaque énoncé dans ce qu'il a d'individuel, mais dans les lois de son «fonctionnement» peut également être évoquée. De même, sinon surtout, l'idée si traditionnelle de «grammaire universelle», qu'on a pu appliquer non seulement à l'étude de la prose, mais entrevue comme applicable à toutes les activités symboliques. Pourquoi donc n'y aurait-il pas aussi, à la limite, une «grammaire» (universelle) de la «littérature» (universelle) ? Elle s'efforcera de «totaliser» ses analyses en vue d'une théorie générale de la littérature, à la bâtir à partir de toutes les littératures, passées ou présentes, occidentales et orientales.

Adrian MARINO

CONFESIUNI LITERARE

ȘTEFANA VELISAR — TEODOREANU

«Am trăit foarte multe, în sensul că am trăit prea multe lucruri...»

● Calendar vechi i-o carte mică ● N-am avut niciodată diagnosticul lui Ibrăileanu ● Cînd nu era Ionel în odaie... ● M-a dat de gol Arghezi ● Ionel cînd lucra, lucra ca un călugăr ● Pe cerdacul meu veneau graurii ● Conu Mihai se scula de la patru ● A venit la dejun Blaga ● Rilke n-a vorbit la masă ● Erau mai mult decît prieteni, erau ca niște rude ● N-aș vrea să reincep viața de la început.

Cînd mi-a ieșit prima carte, a ieșit fără Teodoreanu, adică tot cu Ștefana Velisar, Calendar vechi. *Și* Calendar vechi *ăla, așa cum a ieșit numai cu numele meu, ca pseudonim, s-a vîndut foarte bine. Chiar nici nu-mi vine a crede ce am putut să cumpăr din cartea aia, din banii ce-au venit. Era prima oară cînd cîștigam și eu parale! Nici n-ai idee ce fericită-am fost! Dădea un aconto frumos și pe urmă restul făcea socoteala, cît îți venea, atîta la sută. Dar se plătea foarte bine! Acuma-i cu totul altfel!...* Calendar vechi *i-o carte mică. Și, totuși, din banii luați pe ea, am putut să cumpăr la copii biciclete, ceasornice frumoase de mînă și nu știu ce le-am mai cumpărat! Adică lucruri scumpe, plus să le dau la fiecare o mică atenție... Că eu îmi pusesem în minte așa ca din banii de literatură să nu cumpăr niciodată ceva pentru mine. Dar noroc c-am adăugat «numai în caz de forță majoră». Și bine c-am spus așa, că pe urmă chiar că a fost caz de forță majoră, și mi-am luat și eu din banii care-i cîștigam.*

Dar, pe urmă, vreau să spui cînd am scris Viața cea de toate zilele *(cartea a doua, aia de-a premiat-o Academia, grație căreia am intrat eu iar în filieră, acuma, după mult timp; premile Academiei s-au luat în considerație și-am intrat și eu), la aia am cîștigat așa demult — nu mai țin minte cifra, dar țin minte așa, țiu minte cum i-am îmbrăcat, că băieții mei ieșeau din liceu și se făceau studenți; i-am îmbrăcat ca și cum ar fi fost să-i însor...*

La impresionanta vîrstă de 85 de ani, Ștefana Velisar-Teodoreanu oferă spectacolul unei ființe sustrase de sub influența scurgerii vremii.

Deosebit de sprintenă și frumoasă, în adevăratul înțeles al cuvîntului, autoarea volumelor *Calendar vechi* (1939), *Viața cea de toate zilele* (1940), *Cloșca cu pui* (1941), *Acasă* (1947), *Ursitul* (1970), *Căminul* (1971), *Șoapte întru asfințit* (1981), a rămas la fel de vioaie spiritual ca în anii de aur ai vieții.

Martoră a peste șase decenii de istorie literară românească, Ștefania Velisar-Teodoreanu deține informații neprețuite despre cîțiva dintre cei mai importanți scriitori din perioada interbelică, precum: Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, G. Ibrăileanu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Ionel Teodoreanu, Al. O. Teodoreanu, G. Topîrceanu, Al. A. Philippide, Cezar Petrescu, Demostene Botez ș.a., de marea prietenie a cărora s-a bucurat și în intimitatea cărora a trăit pînă la stingerea acestora din viață.

*

Mie-mi pare așa de rău că n-am avut niciodată diagnosticul lui Ibrăileanu! Eu nu scriam pe-atunci. Mă certa Ibrăileanu, fiindcă eu îi scriam scrisori cînd eram noi la mare sau la munte (că Ionel scria cartea, cartea lui, și n-avea timp să facă corespondență). Scriam lui Arghezi, lui Ibrăileanu. Eu le scriam. Și Ibrăileanu mă certa, că de ce nu scriu, că știa că eu, ca copil, și mai tînără, scrisesem. Dar după ce m-am măritat, nu mai aveam cînd. M-am măritat, cum ar fi în februarie ăsta și-n februarie următor aveam doi copii gemeni! Ce să mai scriu?! Mi-am zis că nu mă mai ocup de altceva decît de gemeni. Sînt mult mai delicați. Și dacă scria Ionel, ce să mai scriu și eu?! N-am mai scris pînă n-au fost copiii de-a patra de liceu, sau a treia, în orice caz pînă ce-au intrat în liceu.

Și de aia am scris cu pseudonim cînd m-am apucat iar. Nu știam dacă mai pot. Nu scrisesem de doisprezece-treisprezece ani. Poate nu mai pot! De aia am și scris cu Ștefana Velisar, că dac-o da-o-n tărbacă, o dau pe ea, nu pe mine!

Nici Ionel n-a știut cînd am reînceput să scriu. Că nu mai știam dacă pot. Cînd nu era Ionel în odaie, eu trimiteam la Bilete de papagal, *la* Familia, *la* Timpul, *la ce-am mai trimis?... la revistele de pe-atuncea. Trimiteam și dădeam adresa la o prietenă a mea Lenuța Scheletti, de-acolo, și iscăleam Ștefana Velisar. «Nu știe nimenea cine este! Nu-i nimica, dacă se face ea de rîs, treaba ei!»*

Și cînd intra Ionel în odaie, cînd scriam, eu închideam mapa la birou. «Ce scrii tu?» «Scriu o scrisoare». Azi așa, mîine așa, poimîine așa, a-nceput Ionel să devie tot mai crohmălit și rece: «Nu vreau să te deranjez!» Cui scrie ea, se-ntreba el, de cîte ori intru eu, de-nchide mapa?! Și-ntr-o zi, tot așa, intra el și eu eram în plin scris. Și el: «Nu, nu, că nu vreau să te deranjez! Plec îndată...» Zic: «Vin încoace, să vezi cui scriu eu!» «Nu, nu, dacă tu...» «Vin încoace, să vezi!». Nu știu ce scriam, scriam la Bilete de papagal, *la* Familia, *la care mai scriam! Nu mai țin minte! La* Revista fundațiilor *scriam, c-acolo am scris mai mult. I-am arătat. «Cum, zice, să nu-mi spui mie?!» «Nu-ți spun, Ioane, că vroiam să văd și eu dacă mai pot să scriu. N-am scris de atîția ani. Mă jenez la vîrsta mea, ca femeie acuma, cu copii, să am o critică oribilă! N-am vrut. Lașitatea, dacă vrei, dar nu puteam să-ți spun!» «Îmi pare-așa de bine! Trebuia să-mi spui!» N-am spus, dar pe urmă m-a dat de gol Arghezi. Într-un* Bilet de papagal, *a scris: «Ștefana Velisar nu-i alta decît doamna Lili Teodoreanu, care nu vrea să-și ia răspunderile.» Cine-o fi citit* Biletul, *a știut. Eu m-am supărat atuncea.*

*

Ionel, cînd lucra, lucra ca un călugăr. Se scula la patru dimineața, avea de cu seara — îi făceam eu — un termos de cafea. Și lucra pînă la douăsprezece, așa neîntrerupt. Se făcea liniște. Era foarte protejat. Pe urmă, dacă era vreme frumoasă, mergea să se scalde-n Nemțișor acolo. Dacă nu, își făcea toaleta

---

De o rară discreție, refuzînd publicitatea de orice fel, poeta și prozatoarea a ținut ca imaginile și impresiile acumulate să nu devină bun public decît învesmîntate în straiele sărbătorești ale formei literare îndelung cizelate. Fapt pentru care a evitat sistematic mărturisirile ocazionale, ce i se păreau că vulgarizează trăirile sufletești, prin comunicarea nudă și necontrolată îndeajuns.

În mod cu totul nesperat, ni s-a oferit, neașteptata șansă de a purta cu dînsa o convorbire în fața microfonului, convorbire care, treptat, sub vraja evocărilor, a căpătat proporțiile unei destăinuiri de largă amploare, cuprinzînd mărturisiri fundamentale, privitoare atît la formația, creația și existența autoarei, cît și a celor mai mulți dintre scriitorii enumerați anterior, sau la ambianța literară în care ei au trăit și s-au afirmat.

Și nu mică ne-a fost plăcerea să constatăm cu acest prilej, că Ștefana Velisar-Teodoreanu e înzestrată (în pofida tuturor temerilor sale) cu un dar deosebit al povestitului și al creării de atmosferă, încît mărturisirile-i orale nu sînt cu nimic mai prejos de cele scrise.

Din acest important document literar — ce va fi reprodus integral într-unul din volumele noastre aflate în pregătire — extragem cîteva secvențe reprezentative spre a omagia aniversarea a 85 de ani de viață ai Ștefanei Velisar-Teodoreanu.

I. OPRIȘAN

altfel. Mînca, dormea, după masă, regulat, căci se scula cu noaptea-n cap și uneori se plimba către seară. Se culca foarte devreme. La nouă era-n pat, cu copiii odată. Asta era pînă sfîrșea cartea.

*

În timpul războiului, am mers la Marie Pillat, la vie, la Izvorani, o vară întreagă. Ne-a pus casa la dispoziție. Avea o casă foarte simpatică, ca o aripă de mănăstire. Înnădise ea vreo trei case. Și-acolo, am avut un peisaj nemaipomenit de grozav. Era un deal foarte mare cu vie. În vîrful dealului își făcuse Ion un foișor mare, pus pe picioroange... pentru el, pentru scris. Și era o odăiță, cum ar fi pătrată, cu cerdac de jur împrejur și pomi de vie — ziceam eu. Ridicai o trapă și te dădeai jos pe scară. Și pe urmă puteai să te plimbi, dacă trăgeai aia-napoi, în jurul cerdacului. Am fotografii făcute acolo. Și-acolo, ca să scrie el! Cînd colo, el s-a-mbolnăvit, a făcut tensiune mare și nu se putea sui, nici dealul, nici să-l coboare. Și-a zis: «Vi-l dau vouă, foișorul ăla!» Ionel a spus în prima zi: «Îl iau eu, că scriu o carte». «Foarte bine». După ce s-a suit, a zis: «Nu mă sui eu în foișor de două ori pe zi! Nu mă sui!» «Nu-i nimic. Îl iau eu!» Și eu l-am luat, și pentru mine a fost nemaipomenit! Îmi făcea o plăcere nespusă! Mă suiam sus, în foișor, închideam aia, puteam să mă plimb împrejur. Acolo, în odăița aia cu sticlă — adică nici n-avea sticlă, ce spui, era goală, numai de lemn, un foișor așa —, acolo aveam un divan, o masă și un scaun. Dacă eram obosită, ședeam pe divan, — masa și scaunul. Ședeam aicea, vedeam balconul, cum ar fi. Și se vedea frumos via, și avea Marie niște piersici de ăia, așa, c-o formă foarte frumoasă, că-s delicați piersicii, și cu niște piersici foarte mari... Pe drum îmi luam, într-un paneraș, și struguri, și piersici, le puneam acolo să am provizii, un termos cu cafea, dar mai mic, așa, și scriam. Și pe cerdacul meu, veneau graurii să-și învețe puii să zboare. Niciodată nu văzusem graurii de aproape. Păsările ălea galbene... galbene, frumose, ca de aur. Sînt nemaipomenite! Și așa de deprinși erau cu mine — nu se speriau de mine — că veneau nu știu cîți grauri și cu progeniturile lor, de acolo-i învățau să zboare, pînă-n piersici: se-ntorceau, se duceau în piersici, se-ntorceau... Îmi făceau o plăcere!... Și jos se-ntuneca de mult, și-apunea soarele, jos, la Izvorani, cînd la mine era încă soare și frumos! Am stat o vară întreagă la ei acolo. Am scris foarte bine. Adică, cu plăcere. Pe urmă mă duceam la Pitești. Aveau o trăsurică, cum se purta acolo, era numai cu două roți, foarte mari, și c-un căluț. Și mă duceam să fac provizii — de carne, de ce nu era în domeniul lui Marie. Acolo erau fructe, legume și altceva nu era. Trebuia să mă duc. Mă duceam printr-o alee de plute de ălea mari. Mi-a plăcut acolo. Și acolo ședea Rebreanu...

*

Noi ziceam despre Ibrăileanu așa, că e ca un șef de orchestră. Și cînd veneau trei—patru—cinci în jurul lui, el dădea, cum să spun, intrările, cum ar fi. Se încingea un taifas din ăla nemaipomenit, care dura ore, în care Ibrăileanu punea cîte-o vorbă aici, cîte-o vorbă dincolo, cu inteligența lui nemaipomenită, îi juca cum vroia. Pe cînd Sadoveanu era el! Avea poftă — vorbea; n-avea poftă — tăcea. Nu era un animator Sadoveanu! Ibrăileanu era un animator. Adică toți oamenii erau mai deștepți cînd erau lîngă Ibrăileanu. Cu toate că Ibrăileanu era atît de deștept, cel mai deștept, dar nu-i turtea. Ai fi zis că era ceva contagios. Niciodată nu erau oamenii mai spirituali, mai deștepți, mai dezlegați la limbă, mai frumos rostiți, decît cînd erau cu Ibrăileanu. Atunci toți aveau ceva de spus, toți aveau ceva interesant de comunicat și toți vorbeau mai bine ca oricînd. Cred că era... o electricitate a lui care se transmitea și celorlalți. Era un mare animator. Păi, Viața românească el a ținut-o. Iar cînd n-a mai fost el, s-a dus, a căzut. Înainte se zicea că cine mușca din Viața românească, murea otrăvit. Nu putea să muște. A fost o mare revistă pentru vremea aia.

*

Sadoveanu dorea să meargă cu tatăl meu la Stambul. El nu dorea să meargă cu noi. El dorea să meargă cu tatăl meu, care cunoștea foarte bine Orientul. El scrisese Zodia Cancerului și scrisese și Creanga de aur, care se petrec în Constantinopol, și vrea să știe dacă a spus bine, că ăstea le-a făcut pe dinafară. Le-a

făcut perfect. Adică, tata a spus că n-are nici o greșeală. Se petreceau în Stambul perfect, fără să fi fost. El controla acuma.

*

La Constantinopol, Sadoveanu ne-a dus de ne-a rupt picioarele. Nu s-a descurcat! El credea că-i ca-n Moldova, după un deal, după un munte... Acolo-i un oraș imens! Cred că și studiase, dar el se lua după lumină. Or, lumina acolo te încurcă, nu știu cum. Nu-i ca-n alte părți. Adică străzile. Străzile sînt întortocheate nemaipomenit, în Stambul, că-i un oraș vechi, nu-i făcut cu bulevarde, ca ălea rusești... Și sigur că ne-a dus de ne-a rupt picioarele, și n-ajungeam nicăieri, dacă nu-l întîlneam pe Teodor Scorțescu, care ne-a scăpat.

Ș-atuncea ne-am împrietenit. Că eu eram neobosită atunci. Am avut o vitalitate, bat în lemn, pe vremea aia... Atuncea puteam să nu dorm o noapte întreagă și să fiu veselă toată ziua următoare, fără nici o sforțare... Pe cînd Ionel, Ionel era cu totul altfel. El era disperat la ideea că trebuie să ne sculăm la șase în fiecare zi. Eu m-aș fi sculat și la cinci, dacă aș fi putut. Dar și Savodeanu zicea că «la șase ne-ajunge!» Și Ionel în fiecare zi zicea: «A, nu! Eu mîine dorm pînă la zece! N-am venit aici să mă omor». Dar pe urmă, cînd vedea că ieșim, l-apuca o jale așa de mare, că zvîrlea hainele pe el și pe urmă, pe drum, se rădea la unu, intra la baia de aburi să se spele; se pieptăna dincolo... Pe tot drumul pe care-l făceam noi, își făcea toaleta în oraș, ca să nu rămîie fără noi. Noi îl așteptam la o cafenea, mai beam o cafea... Și în fiecare zi era așa. În fiecare zi zicea: «Mîine nu mă mai scol la șase! Ce-am înnebunit?! Ce-am venit aici să mă omor?!» Pe cînd noi nu ne omoram deloc! Conu Mihai se scula de la patru.

*

De bună cuviință era Sadoveanu extraordinar! Ca un aristocrat mare! De-o politețe extraordinară! Totul era nobil și frumos la el! Și tot binele pe care mi l-a făcut mie, după ce-a murit Ionel... C-altfel nici nu mă puneam pe picioare! C-am fost așa de bolnavă... A fost așa de neprevăzut, am avut un șoc... O iarnă întreagă mi-a pus la dispoziție casa lui de la Neamț, cu servitori, cu tot ce trebuie, să n-am nevoie de nici un ban — că nici n-aveam!

Nu era zgîrcit. Departe de asta! Iar cînd a avut bani, eu știu cît bine a putut să facă Sadoveanu în jurul lui! Discret, cum făcea el totul! El nu s-a lăudat niciodată cu ce-a făcut pentru mine. Nici nu știe că spun eu lucrul ăsta. Fiindcă, cît a trăit, n-am putut să spun. După ce-a murit, însă, am putut să-mi permit luxul ăsta să spui cum s-a purtat, fiindcă toată lumea spune c-a fost un egoist. Nu-i adevărat! Eu știu cît îi dădea lui Ciurezu pe lună. Era un scriitor și ăla bun, care era pe de lături. Și altora. Întîmplător știu. Că niciodată n-a spus el! Și cu Petru Manoliu, de exemplu, știu de la Mogoșoaia. El mi-a spus. Niciodată n-aș fi știut că el a avut o pensie din buzunarul lui Sadoveanu, nu de la stat. Ca să-l ajute, să poată trăi, pînă și-o găsi și el... Adică, la mulți a făcut el bine.

*

Păstorel, drăguțul, pîn-a murit, a citit din Sadoveanu. C-acuma ieșise Operele *Sadoveanu și zicea: «Vreau dintr-odată să-l citesc». Și cît a avut ochi și-a putut să citească, a citit... Vreau să spun că ultimele cărți pe care le-a citit Păstorel, au fost ale lui Sadoveanu. Le-a citit c-o admirație rară. Și zicea: «Vezi, Lili, a trebuit s-ajung la vîrsta asta, ca să-nțeleg cu-adevărat geniul omului ăsta. Geniu! Și fraza cum e făcută, cum e lucrată! Geniu».*

*

Ionel îl cunoștea de mult pe Blaga. Dar noi ședeam la Iași și Blaga ședea la Cluj, sau prin străinătate pe unde era, și eu n-avusesem ocazia niciodată să-l văd. Îl admiram enorm ca scriitor și țineam mult să-l cunosc. Și într-o zi, n-aș putea să spun exact cînd, în orice caz, după 1938, după ce ne-am mutat în București, vine Ionel — că era o casă cu două rînduri: biroul era jos și iatacele erau sus — să-mi spuie: «Vrei să-l vezi pe Blaga, c-a venit la mine!» «Vai, vreau!» Eu uitînd complet că mă spălasem pe cap (ședeam pe terasă și mă uscam la soare) și-am venit așa, adică cu capul, cum să spun — ca un stup de albine, cu tot părul zbîrlit și umflat de soare. Am uitat, de bucurie să-l văd pe Blaga.

Blaga s-a uitat la mine și-a zis : «Vream să-ți dau o carte — că și eu mă bucur că te cunosc, dar nu știam ce dedicație să-ți fac. Acuma știu. Stai că ți-o fac și-am să ți-o arăt». Și mi-o face : Spune așa : «Doamnei Teodoreanu, ființei mitologice pe care aș numi-o numai ochi, omagiul tuturor curților» — că era La curțile dorului.

Așa că de la început ne-am împrietenit. Am stat de vorbă, nu știu ce, și l-am poftit la dejun, că era dimineața. A venit la dejun Blaga — subțirel, delicat, palid, plăpînd, cu niște mîini așa de fine, că ziceam că are mîini de prisăcar și de ăia care umblă numai cu albine și miere; cu delicatețe mare. Și tot era strîns în el însuși. De cîte ori l-am văzut pe Blaga, era altfel Blaga. Nici n-am văzut un om care se putea metamorfoza după cum era vremea afară, după cum era el bine dispus. Putea fi foarte tăcut și închis, putea să aibă o vervă extraordinară, după împrejurări. Și nu numai asta ! Dar ce-avea cu totul individualizant, era privirea lui. Privirea lui era nu știu cu cîte lumini — cum ai avea o lampă cu două becuri, cu nu știu cîte becuri și la un moment dat privirea lui n-o mai puteai suporta, așa de intensă era și puternică. N-am văzut la nici un om lucrul ăsta ! Putea fi, din contra, moleșită, privirea lui cu genele lăsate, cu ochii aproape închiși s-odată s-aprindea o lumină ; pe urmă, cînd vorbea s-aprindea a doua ; mai vorbea — s-aprindea a treia, și pe urmă nu-l puteai suporta, cînd se uita direct. Era un om cu totul deosebit, cum să spun...

*

Blaga povestea lucruri la care nu ne așteptam. Spunea că l-a cunoscut și pe Rilke. Ne povestea din voiajurile lui. Și spunea : «Rilke, îl vezi așa poetic și...» (sigur cum era). Dar zicea că l-a văzut pe Rilke furios odată. Că erau poftiți amîndoi, în Italia, nu știu la cine, la cineva important. Și i-a făcut s-aștepte la ușă. A sunat și n-a venit imediat să deschidă. Blaga a suportat foarte bine așteptările astea. Rilke s-a înfuriat nemaipomenit, a spus, și-a bătut cu bățul în ușă. Și cînd au venit, a reproșat lucrul ăsta, că l-a făcut s-aștepte afară. Ceea ce nu te-ai fi așteptat de la Rilke... Rilke — cum să spun — serafic și extraordinar ! Cu totul altfel l-ai fi crezut. Și-a spus că el a fost foarte mirat. Și în seara aia Rilke n-a vorbit la masă. A rămas sumbru. «Ei, numai la asta nu m-aș fi așteptat de la Rilke !» Vra să zică ne povestea lucruri la care nu ne așteptam și ne făcea mare plăcere. Pe urmă vorbea de literatură, cu Ionel mai mult.

*

Toți prietenii noștri au fost prieteni adevărați, pe care te puteai sprijini, în care ai încredere, cu care te poți ajuta la un moment dat. Adică nu ești pierdut, cînd știi că mai poți să telefonezi cutăruia, cutăruia, cutăruia... Au murit toți ! N-au mai rămas din ăi de la Iași. O casă-ntreagă, cu tată, mamă, băieți... Au rămas numai copiii mei și cu mine de acolo. Toți au murit. Prietenii de la Iași — toți au murit ! Acuma, chiar toți. Nu mai avem nici unul de pe vremea aia. Sigur, am alți prieteni tineri, dar, mă rog ! Dar prietenii lui Ionel și-ai mei din tinerețe au murit. Ăia erau mai mult decît prieteni, erau ca niște rude.

*

N-aș mai vrea să retrăiesc momentele cele mai plăcute din viață, pentru că după toate alea, vin dureri mari. Nu, n-aș vrea să reîncep viața de la început... N-aș vrea să mai trec o dată prin moartea lui taică-meu, prin moartea lui Ionel. Nu ! Nu ! A fost foarte greu. S-o iei d'a capo, să-ți moară toți ! Nu, nu ! E ca și cum ai vrea să-ți rupi cicatricele și să ai iar răni. Nu vreau ! N-aș vrea !

SAECULUM

CENTENAR URMUZ

Buruiană, floare sau iarbă de leac?

Reapariția periodică în actualitate a autorului Paginilor bizare *este simptomul unei maladii benefice. O maladie care nu te doboară, provoacă doar febră, o febră înaltă, uneori cu ameteli și aiureli (în critică și autocritică), care are rolul de a ține organismul în stare de veghe.*

Veghea și uneori extazul răbufnește și în noi, cînd ne apropiem, tot așa periodic, de Urmuz. Am încercat în mai multe rînduri să-l explicăm cu îndoielnice rezultate «bizare». Dacă s-ar fi lăsat prins în cîteva tălmăciri Dumitru Demetrescu-Buzău ar fi rămas un simplu «buzoian» de București, grefier la Înalta Curte de Casație, amator de gloanțe-n cap. Misterul operei sale însă a crescut, aș zice, proporțional cu osîrdia clarificărilor. Așa încît e parcă mai șocantă impresia pe care ți-o face Urmuz azi decît acum zece, cinsprezece ani, și va fi și mai șocantă în viitor. Nu mai interesează mobilul de la care a plecat în compunerea textelor sale, toate piese de rezistență, traverse peste care a trecut huruind trenul cu suprarealiști și dadaiști, aruncînd cu pălăriile în sus. Dintr-o dorință de frondă, din luciditate, din timiditate, din copilărie, din faptul că avea surori și trebuia să le distreze? Din toate acestea la un loc?

Cred că Urmuz n-ar fi putut apărea altundeva decît la noi, într-o «țară plină de umor» cum spunea Bacovia. Un umor tragic, atît de tragic încît trebuie șters imediat cuvîntul umor *și pus în locul lui un alt cuvînt, pe care însă nu-l găsim. Textele sale sînt operă de muzician, partituri muzicale pentru tarafu[l] istoricilor literari (la țambal* x, y, z). *O ureche extraordinar de fină a surprins toate notele false ale literaturii timpului său și le-a înșirat cu migală și îndrăcită vervă în compoziții profund originale. Citindu-i prozele parcă fiecare cuvînt ne pare cunoscut din altă parte. Fiecare cuvînt vine cu încărcătura lui proprie supra-saturată de literatură ca un participant la războiul Troiei, năucit de hexametri. Memoria aceasta a cuvintelor, fatală, involuntară este poate cea care acționează asupra celulelor noastre fotoelectrice de cititori moderni, făcîndu-ne să căscăm ochii (cum se deschid ușile automat la hotelurile de lux, cînd calci pe preș: «Ce-a vrut să zică? Extraordinar! Ia să mai citim o dată!»)*

Așadar, Urmuz n-ar fi fost posibil fără literatura dinaintea lui. Fără literatura română dinaintea lui. Paginile sale sînt un apendice la texte alese *din literatura română și încap toate pe coperta a doua, cu aldine.*

Recomandîndu-l pe Urmuz unor prieteni și unor traducători din alte țări, am verificat întotdeauna, după ce traducerile s-au făcut, surpriza și bucuria cu care publicul din acele țări, cu o tradiție literară mai veche decît a noastră, recepta noutatea urmuziană. La o lectură germană, într-o academică sală din Berlinul de vest, lectură făcută de poetul Oscar Pastior, publicul rîdea în hohote și-și dădea coate.

Iată că buruiana, floarea *sau* iarba de leac *descoperită de Dem. Demetrescu-Buzău în cuvîntul* Urmuz *(cu ce să facem acordul) a produs o esență de literatură paraliteratură, parà literatură și geamparalele-literatură, deopotrivă inexplicabilă și limpede. Luată în doze mici face bine pe orice meridian. Și de ce nu și*

în doze mari pentru că «Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește azi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin synthează...»

Marin SORESCU

Profil în perspectiva timpului

În toamna lui 1923, cînd Dem. Demetrescu-Buzău (fost magistrat prin diverse localități, apoi grefier la Curtea de Casație) își curmă viața într-un boschet la Șosea, autorul lui *Algazy & Grummer* avea patruzeci de ani. Alți șaizeci au trecut de atunci, timp în care Urmuz — pseudonim sub care Dem. Demetrescu-Buzău a intrat în istoria literară — a suscitat o vie curiozitate. Straniul Urmuz nu poate fi anexat nici unei experiențe românești anterioare, el fiind ceea ce se numește un cap de serie, — comparat de unii cu Mallarmé și Jarry, de alții cu Kafka. Frapat de ineditul formulei lui, Arghezi îi publicase în anii 1922—1923 (în *Cugetul românesc)* două proze, *Pilnia și Stamate* și *Ismail și Turnavitu.* Alte cîteva aveau să apară postum, în *Punct, Bilete de papagal, Contimporanul, Unu* și alte periodice ; Sașa Pană le reunea în 1930 într-un volum minuscul, sub egida editurii *Unu.* Ulterior, s-au mai găsit fragmente necunoscute, însă în ansamblu scrierile lui Urmuz, reeditate în 1970, tot de Sașa Pană, sub titlul *Pagini bizare,* nu însumează mai mult de patruzeci de pagini. Reticent, temător de litera tipărită, nu era de așteptat ca el să bată la ușile redacțiilor, deși ținea *«tot atît de mult să fie publicat* — precizează Arghezi — *cît se și înspăimînta de publicitate».* Pseudonimul i l-a ales autorul *Cuvintelor potrivite : «Demetrescu a refuzat într-o zi de patru ori să se numească Urmuz și de patru ori a acceptat : a cincea oară l-am vîrît în cristelniță frîngîndu-i genunchii. Se temea ca nu cumva Casația să-l găsească mai repede în Urmuz decît în propriul lui nume, despicat din Dumitru [...] În vreme ce știa că se culege proza lui în tipografie, a trăit o săptămînă atroce. Se scula în toiul nopții și trimitea o scrisoare foarte urgentă, ca să mai întrebe dacă virgula de lîngă un „că" nu ar fi mai bine să fie trecută înainte. L-am descoperit noaptea împrejurul casei, sfios, neliniștit, timorat sau în transă de speranțe, dacă se găsește sau nu un miez în proza lui, dacă nu cumva e vorba de o eroare, îndemnîndu-mă cînd să o public și cînd s-o distrug...»*

Scrierile în cauză fuseseră compuse în deplină luciditate, contrar aserțiunilor că la ivirea lor ar fi contribuit unele dereglări psihice. Scrupulele privind calitatea veneau, de asemenea, din partea unei conștiințe artistice lucide. S-a exagerat, se pare, asupra fondului psihic bolnav, extravagant, astăzi fiind limpede că prozele urmuziene, scrise *«în plină voioșie, în deplină luciditate și discernămînt»,* datau din tinerețe, neputînd fi vorba *«de nici o implicație gravă sau tragică, nici de blestem... nici de vreo agitație bezmetică...»* Precizarea aparține Elizei Vorvoreanu, sora lui Urmuz, și nu sînt motive s-o punem la îndoială.

Există probe că primele *pagini bizare,* elaborate pentru amuzamentul fraților mai mici (prin 1907—1908), au circulat întîi printre amici ; dintre aceștia din urmă, actorul G. Ciprian a fost implicat într-atît, încît Arghezi suspecta pe dramaturg (autorul piesei *Omul cu mîrțoaga)* de influențe urmuziene : *«Chirică e al lui Urmuz, Mîrțoaga e a lui Urmuz, totul pare al lui Urmuz, afară de aporturile taciturne, înnodate, compacte și grele, de origină scandinavă, care strică piesa și par ale domnului Ciprian...».* Neurastenia a venit după război, agravîndu-se, imprimînd lui Urmuz o mască tristă de personaj ermetic, obsedat de ideea absurdului. În biografia intelectualului cu fină cultură muzicală, autor de sonate, cititor de filosofie și frecventator al expozițiilor, se accentuase în ultimii săi ani un sentiment al ratării, pe care monotonia oficiului de grefier nu făcea decît să-l potențeze. Amintitul opuscul editat de Sașa Pană în 1930, în plină expansiune suprarealistă, reactualiza imaginea unui creator ieșit din comun, de unde aura de *legendă,* subliniată de editor, ulterior colorată de alții cu elemente de senzațional.

În ce privește scrierile sale, partizanii experiențelor noi au rostit despre ele aprecieri entuziaste. Unii dintre ei pronunțară cuvîntul *geniu,* fie direct (Sașa

Pană ; calificativul revine într-un editorial din *Contimporanul)*, fie aluziv (Ion Biberi), în timp ce G. Călinescu era rezervat : *«Nu trebuie să se exagereze, crezîndu-se că Urmuz poate însemna şi un nume»*. Despre calitatea de *premergător* a lui Urmûz s-au pronunţat în epocă Geo Bogza, Stephan Roll, Pompiliu Constantinescu, iar mai tîrziu Eugen Ionescu, ultimul văzînd în el *«într-adevăr pe unul dintre premergătorii revoltei literare universale, unul din profeţii reformelor sociale, ale gîndirii şi ale limbajului din lumea asta, care, astăzi, sub ochii noştri, se dezagregă, absurdă ca şi eroii autorului nostru» (Les lettres nouvelles*, 1965). De menţionat, din seria ecourilor din epocă, atitudinea comprehensivă a lui Tudor Vianu, care vedea în textele lui Urmuz *«un document lingvistic de mare însemnătate»*, un prilej *«de a demasca unele din procedeele limbii»*, ducînd la *«persiflarea clişeelor»* şi a *«gesturilor automatice.»* La rîndul său, Perpessicius afirma că Urmuz, *«unul din cei mai personali creatori de basme noi»*, scriitor fantastic, marchează cu cele cîteva schiţe *«o dată în istoria scrisului nostru contemporan»*. Poate fi amintită şi analogia Urmuz-Brâncuşi (în sensul unor afinităţi vizionare), analogie propusă de Ilarie Voronca.

Supraestimat sau privit cu zîmbete, dacă nu cu ironie, Urmuz reprezintă fără îndoială mai mult decît un „caz" litigios. Izbitoare în concisele lui *pagini bizare* este fantezia destabilizatoare, care, întreţinînd surpriza continuă, aerul de farsă, face ca sensurile normale să se clatine. De *farsă* şi *bufonerie* vorbea, repetat, G. Călinescu, recunoscînd, totuşi, la baza acestora spiritul. Deşi cursivă, cu aparenţe de gravitate, expunerea se frînge neaşteptat, sensurile cu tendinţe centrifuge rămînînd suspendate. Dacă un colaj vizează, fie şi în linii mari, o anumită convergenţă, la Urmuz, demersul intelectual sfîrşeşte sistematic într-un joc al lumii răsturnate, într-un fantastic îmbibat de ironie, viziunea avînd afinităţi cu zonele obscure ale visului. Discontinuităţile urmuziene, neconformismul, caricaturalul aparţin însă existenţei diurne, în plină amiază, demonstrînd că acest «inclasabil» se amuză exhibînd incoerenţa, obiectele dezarticulate, recompuse anapoda, în asociaţii deconcertante. În pictură, un Salvador Dali nu procedează mult diferit de Urmuz ; apelul la detalii neconcordante devine principiu, sugerînd absurdul. Putem vedea în acesta o reacţie împotriva limbajului caligrafic, incapabil să mai sesizeze profunzimile, gestul unui iconoclast, sfărîmător de temple, care simulînd intenţia de a *re-crea* pe alte baze, amestecă fragmente de oameni şi frînturi de lucruri configurînd o lume stranie. Concisul fragment *Pîlnia şi Stamate*, «roman în patru părţi», începe la modul balzacian, cu o descriere de la exterior spre interior (un apartament, oameni, costume, reacţii), într-o pseudo-desfăşurare epică. Cum apartamentul în cauză nu are nici uşi, nici ferestre, legătura cu *«lumea din afară»* se face printr-un tub, *«prin care uneori iese fum şi prin care se poate vedea, în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil...»*

În basm, fantasticul se subordonează, de regulă, unor norme ; la Urmuz, sub aparenţe realiste, relaţiile dintre lucruri se sustrag oricăror convenţii, de unde apariţia «veseliei» şi efectele de pseudo-*suspense*. Logica virează spre insolit, cuvintele îşi modifică aria semantică, astfel că o masă se bazează *«pe calcule şi probabilităţi»*, iar printr-o pîlnie se văd, ca printr-o lunetă, *«doi oameni coborînd din maimuţă...»* Tehnica insinuării absurdului implică un *program estetic*, şi departe de a constitui un automatsim psihic urmăreşte lucid dinamitarea, bombardarea formelor stereotipe. Chiar dacă noţiunea de *revoltă* (utilizată de diversi comentatori) nu corespunde în totul intenţiilor lui Urmuz, nu e mai puţin adevărat că — fără să descoperim în scrierile lui un resort explicit critic — şarja şi fronda există.

În practică, odată introdus în atmosfera urmuziană, cititorul se acomodează cu ideea de experiment, mai exact cu artificiu grotesc ; mult mai plauzibilă rămîne orientarea spre parodie decît — cum s-a spus — «căutarea esenţialului», aspiraţia spre absolutul «lucrului în sine». S-a demonstrat, dealtfel, cu argumente clare, că neurastenia, adică drama lui Urmuz, a avut alte cauze decît nevoia de «absolut» — şi e de presupus că perseverenţa în literatură l-ar fi putut salva, oferindu-i o cantitate suficientă de *anticorpi* care să-l facă imun la realităţile dezolante. Scrisul ar fi devenit, poate, un mod de *eliberare*. În muzeul său de curiozităţi, Urmuz rîde cel dintîi, întreaga-i galerie probînd, dealtfel, apetenţa pentru un comic al absurdului, provenit din forţarea mecanismelor gîndirii curente. Unul din personajele

lui bizare, Ismail, *«este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate»*. În trecut, el *«creștea și în Grădina botanică»*, ulterior, *«grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză»*. Turnavitu, protejatul lui Ismail, a fost mult timp *«simplu ascensor pe la diferite cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni»*, dar dezgustat de mirosurile de acolo și făcînd politică, reușì *«să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri Radu Vodă»*. Nu mai puțin grotesc, Emil Gayk este *«singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă»*, totdeauna *«puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurările»*; Gayk ține să fie *«bine pregătit pentru orice eventualitate»*, motiv pentru care *«doarme numai în frac și mănuși albe, păstrînd ascunse sub pernă o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeți și... o mitralieră»*. La burlescul Cotadi atrage atenția *«o îmbrăcăminte de șiță ca un fel de cuirasă»*, pe care o poartă *«cu o desăvîrșită abnegație direct pe piele, sub cămașa țărănească cu ciucuri...»*. Dragomir, un fel de «suporter» al lui Cotadi, *«își lungește gîtul»* (cînd sare în ajutorul acestuia) *«cu un supliment de mucava de un metru și 20 cm., pe care se suie grațioase iedera și alte plante agățătoare și care are în partea de sus un aparat care arată cele „patru puncte cardinale..."»*. Negustorii asociați Algazy și Grummer aleargă, uneori, *«în goana mare, prin praf și arșița soarelui, străbătînd comunele rurale, în scopul unic de a aduna cîrpe vechi, tinichele de untdelemn găurite și în special arșice, pe care apoi le mănîncă împreună după miezul nopții...»*.

În notații repezi ca acestea, e de remarcat tendința spre *pseudoportret* și aparentă *problematizare*, totul sugerînd însă, în cele din urmă, vacuitatea. S-ar părea că Urmuz e sedus de grave probleme etice și psihologice, că unele referințe de ordin social, economic ori politic, ar duce spre realități contemporane, dar lucrurile se dizolvă în absurd. În *Emil Gayk* se fac aluzii la conflicte și uzanțe internaționale, la o pace sub controlul «Marilor Puteri»; «doi mari eroi», *Cotadi și Dragomir*, din fragmentul cu acest titlu, reînnoiesc legendara amiciție dintre Oreste și Pylade, hotărînd să fie înmormîntați în aceeași groapă; negustorii *Algazy și Grummer* se interdevoră, *«pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os»*; în *Fuchsiada (poem eroico-erotic și muzical, în proză)*, șarja derivă, hotărît, din scrierile de aventuri. Fabulosul e, cum se observă, specific tuturor paginilor, de unde neputința de a stabili relații verificabile.

Dacă Urmuz ar fi perseverent în propria-i formulă, manierismul ar fi fost inevitabil. Că s-a oprit la timp, evitînd astfel căderea în banal, a fost o dovadă de tact; la alții, deși declarați adversari ai schemelor, tocmai acestea devin supărătoare. Unicitatea formulei lui Urmuz înlătură orice posibilitate de contrafacere; totuși autorul lui *Ismail* și *Turnavitu* a avut imitatori.

În al său *Apunake* (1934), Grigore Cugler (1903—1973), nu lipsit de spirit, făcea eroarea de a extinde narațiunea pe cîteva zeci de pagini, departe de concentrarea lui Urmuz. Personajele lui Grigore Culger, Apunake și soția acestuia Kematta, sînt protagoniștii unor întîmplări stranii, onirico-fantastice, relatate la modul urmuzian. La nunta lor, slujitorii apar *«înfășurați în niște pelerine foarte largi, făcute din gazete vechi...»*. Sala de ceremonii (amintind de *pilnia* lui Stamate) era *«o spirală lungă ca la un kilometru și jumătate și lată numai de un metru, pentru ca invitații să poată sta cîte doi alături, fără să se stingherească»*. Fiindcă soția își abandonează căminul, Apunake pleacă în căutarea ei spre *«orașul-de-Sud, orașul fără nume, orașul-epocă, orașul-erezie, orașul-dropie*, Bastonbach, *ai cărui locuitori nu umblă ca alții, ci se tîrăsc pe o parte a trupului, cu urechea lipită de pămînt, din care cauză a început să le crească coadă și zbîrnîitoare ca la Zmeu...»*.

Alt urmuzian a fost Moldov (1907—1966), colaborator la *Unu*. O plachetă a acestuia, *Repertoriu* (1935), conține urmuzisme felurite. Drîngă e *«un instrument muzical de culoarea zahărului ars, cu rezonanțe de pian automat...»*. Cirip e *« noua soție a lui Drîngă, agățată de coada dreaptă a fracului său»*. Consoarta are *«forma unei lăzi încrustate cu 2 pătrate de sticlă pe fiecare obraz, pentru higiena gurii» (Drîngă și Cirip)*. Un alt personaj, *Șmaic*, descinde direct din *Ismail*, însă umorul e artificios.

Pînă și Arghezi, cel din *Tablete din Țara de Kuty*, s-a lăsat atras de procedee urmuziene...

Constantin CIOPRAGA

« BILETE DE PAPAGAL »

Semnificația unei aniversări

Publicarea *Biletelor de papagal*, începînd din ziua de 2 februarie 1928, a reprezentat, de bună seamă, o epocă de însemnătate, în devenirea sufletească și împlinirea operei lui Tudor Arghezi.

În lungul a trei decenii, scritorul își experimentase în repetate înnoiri, instrumentele de expresie lirică sau de polemică acerbă, multiplicîndu-se în numeroase arpegii sau accente de viguroase atacuri și proze de atitudine socială. Popasul *Cuvintelor potrivite*, în care s-au putut deslușI, cîteva tonalități baudelairine, a reprezentat pentru poet o primă etapă, în care un critic ar fi putut cu greu anticipa vastul evantai de viziuni și accente, din următoarele cicluri de poeme, publicate pînă la sfîrșitul vieții. Tot atît de imprevizibilă va fi fost și evoluția prozei scriitorului, lăsînd să se întrevadă înrîurirea robusteții polemistului și omului de orientare înrudită, Léon Bloy, sau a năzuinței către perfecție artistică a maestrului acestuia, Barbey d'Aurevilly.

Activitatea scriitorului român fusese pînă la această dată asiduă, fără a fi fost cotidiană, în lungul anilor. Odată cu publicarea *Biletelor*, Tudor Arghezi a fost nevoit să se multiplice profesional, într-o neîncetată întreprindere, învecinînd literatura cu jurnalismul. Pentru un alt ținător al condeiului, efortul ar fi condus la pulverizare, repetiții sau diluare. Pentru Tudor Arghezi, scriitor cu respirație amplă și mai ales, de bogăție a mijloacelor de invenție verbală, obligația scrisului cotidian a reprezentat impulsul lăuntric al adevăratei maturizări.

Mulțumită activității de fiecare zi, începută la *Bilete*, scriitorul a dezvăluit paleta unei uimitoare varietăți de motive, înșiruite între pamfletul incisiv și fantasticul planant din *Cimitirul Buna-Vestire*.

Varietatea temelor excludea însă prolixitatea. Scrisul din *Bilete* s-a menținut disciplinat și dens, în diversitatea neistovită a expresiei. Tudor Arghezi și-a întreținut cititorii, pasionați și surprinși de schimbarea scrisului său, de la comentariul politic, la portretul literar, de la nuvela de mici dimensiuni la parabola aluzivă, ecou al evenimentelor sociale. Satira, ironia tăioasă, parodia amuzată, sarcasmul, îi diversificau fantezia. S-a vădit în permanență, neprevăzut în asociații paradoxale de evocări și cuvinte, în texte, cultivînd uneori umorul absurd (*Neguțătorul de ochelari*, de pildă). Dar mai presus de toate, Tudor Arghezi a dat cuvîntului românesc plasticitate și savoare, eficiență. S-a dovedit a fi fost discipolul cel mai zelos al preceptului marelui poet :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant

Cuvîntul scris de Tudor Arghezi își avea însă împlinire în cadența frazei, o cadență plină de nerv, într-o expresie sintetică, lapidară, pe alocuri eliptică.

Colecția *Biletelor*, care, în fapt, a alimentat o bună parte a volumelor sale de proză, dobîndește astfel, semnificația unei adevărate reînnoiri a lexicului românesc. Nu s-a observat astfel că de la Tudor Arghezi se scrie *altfel* în limba românească ?

Munca de salahorie zilnică, a secretariatului de redacție, i-a fost ușurată de un scriitor cu experiență, plimbat pe mai multe arii ale vieții culturale : Felix Aderca, romancier, nuvelist, poet, autor dramatic, critic literar, estetician, spirit de curiozități și simț al nuanțelor, pasionat de noutate și inedit. «Om al baricadelor», numit astfel, dacă ne amintim bine, de E. Lovinescu, Aderca avea o elasticitate mentală care îi îngăduia o apropiere a mai multor zone ale vieții culturale.

Astfel, cei doi migăleau în alternanțe, textele ce aveau să fie publicate în *Bilete*, corectînd, ici și colo, schiopătarea vreunui text al numeroșilor tineri, care grăbeau către sala redacției. Succesul de public, mai cu deosebire printre tineri, fusese, în adevăr, fulgerător, încă de la primele numere. Cei doi meșteri ai scrisului s-au dovedit a fi neobosiți, pe îndoitul plan al corectării manuscriselor de începători și a raporturilor camaradorești, întreținute cu scriitorii în formație.

Am notat în altă parte, politețea rafinată și căldura cu care Tudor Arghezi a întîmpinat pe scriitorul tînăr. (Îmi răsună și astăzi în gînd glasul placid al

maestrului, adresîndu-mi-se cu pronumele : Domnia-voastră !) Adaug faptul semnificativ, pentru atmosfera care domnea în redacție, că aceste raporturi s-au prelungit prin invitații la locuința lui Tudor Arghezi și în strînsa prietenie, de care am fost legat, zece ani mai tîrziu, de Felix Aderca.

Apariția *Biletelor* a reprezentat, încă de la primele numere, pentru cititorii de literatură și, după cum am menționat, pentru tineret, un eveniment intelectual. Scrisul lui Tudor Arghezi, prin vigoare și prin noutatea viziunii pe care o revela, aducea, ceea ce se numea pe atunci, un „mesaj". Deși format, în ceea ce mă privea, cu predominanță, într-o orientare științifică, în sala de disecții, laborator si atmosferă de spital, fascinat — acesta este cuvîntul ! — de cunoașterea oferită de microscop, nu m-am putut sustrage de la interesul, pentru a nu spune adevăratul cult creat de personalitatea lui Tudor Arghezi. Nu m-aș fi gîndit însă niciodată să colaborez la *Bilete*. Pentru mine activitatea literară avea un prestigiu de care nu îndrăzneam să mă apropii. A intervenit însă comuniunea de gînd cu prietenul meu Ion Sava, pictor și om de teatru, care în cursul unor lungi și pasionate discuții m-a îndemnat să colaborez la revistă. Am trimis așadar prin poștă o primă proză, redacției. Textul mi-a fost imediat publicat. Au urmat alte colaborări. Erau portrete de personalități și instantanee din viața universitară, surprinse cu ochi scrutători, redactate într-un stil concentrat, sobru, format, mai cu osebire, în lecturi științifice. În fapt, nu publicasem pînă atunci decît un singur articol de literatură, intitulat *Poezia intelectualizată*, în *Universul literar*, de sub direcția lui Camil Petrescu. Celelalte proze aveau subiecte științifice : un articol asupra planetei Jupiter (revista *Orizont*, 1919 sau 1920), un scurt eseu *Mișcarea în natură* (20 decembrie 1921), care a primit un premiu la *Ziarul științelor și al călătoriilor* (în același număr revista anunța, de asemeni, premierea lui Mircea Eliade, cu un articol dacă ne aducem bine aminte, ...cu subiect de științe naturale). În sfîrșit, publicasem un alt eseu în importanta revistă clujeană, *Societatea de mîine* (cred în anul 1927), cu titlul *Structura și evoluția universului*.

Am fost încurajat, în continuarea colaborării la *Bilete*, în afara acceptării redacției, de scriitorii N. Davidescu și Șerban Cioculescu.

Colecția *Biletelor*, adunată în volume de cîte 100 de numere fusese supraintitulată de Tudor Arghezi *Arhivă de literatură*. Socotesc că termenul este inadecvat. Poate că o definire a stilului de gîndire și expresie a *Biletelor*, indicînd și semnificația apariției lor în contextul vieții literare românești a epocii ar fi fost : *Școala de tehnică literară*. Scriu : *tehnică*, pentru că mobilul scrisului, filonul real al vieții scriitorului, transpus în operă, adică tîlcurile implicite, nu se învață.

Ion BIBERI

De-a lungul a patru decenii

După cum se știe, primul număr din *Biletele de Papagal* s-a ivit la 2 februarie 1928. Revista își continuă apariția, cu intermitențe, pînă în 1930.

În anul 1937 apare a doua serie, săptămînală.

În 1943 regăsim titlul, sub formă de rubrică, în *Informația zilei*, iar în 1944, *Biletele* reapar, pentru o scurtă perioadă, sub formă de ziar.

Din prima tabletă a lui Tudor Arghezi, de la sfîrșitul anului 1944, vom cita cîteva pasagii, semnificative în ce privește ideea continuității acestei publicații peste timpuri și evenimente.

«*Biletele de Papagal* intră, 16 ani de la apariție, în faza lor a patra. Începute în formă de minuscul ziar cotidian, cel mai mic ziar apărut vreodată, afară de cele clandestine, de război, ele au ieșit în această formă aproape trei ani, devenind mai tîrziu săptămînale. Caietele săptămînale au ieșit și ele aproape un an, suprimate brusc de guvernul Armand Călinescu [...]. În timpul dictaturii, am revendicat la guvern dreptul de reapariție a *Biletelor*. Nefiind un privilegiat înscris în catalogul chelnerilor Președinției și Propagandei, am fost, după tărăgăneli de un an, refuzat [...]. Prin Aprilie 1943 a trebuit să recurg la „chiul", publicînd *Biletele* zilnic, însă intercalate ca rubrică într-un mare ziar popular. Au apărut peste 170 de Bilete. Și am fost arestat de două ori. O dată pentru că îl adoream pe d. Filderman *, pe care nici n-am onoarea să-l cunosc și, a doua oară, la publicarea articolului *Baroane*, cînd am fost internat și ziarul suprimat.

Biletele vor avea *de aci* înainte de povestit. E momentul, poate, să sper că în faza lor a patra care corespunde restituirii libertăților cetățenești cenzurate, *Biletele* nu vor mai fi întrerupte, nici redactorul arestat.»

În anul 1946, din tabletele publicate în ziarul *Informația zilei*, Tudor Arghezi a selectat un volum cu titlul *Bilete de Papagal*, editat de Casa Școalelor.

Textul inedit, datat *noiembrie 1946*, pe care îl publicăm astăzi, text intitulat *1943*, este o variantă a prefației volumului apărut atunci. Prefața care însoțește volumul a fost scrisă o lună mai tîrziu, în decembrie 1946. Ea ne conturează ideea că *Biletul* «ca și cuvîntul *Tablete*, mai puțin creat, vrea să precizeze o concepție literară și, dacă se acceptă un stil».

De multe ori Tudor Arghezi scria mai multe articole în același număr, pe care le semna cu diferite pseudonime *(T.A., B., B.P. Cocò, B. de P., Cocò bisericșul, Papagalul verde, Papagalul portocaliu, A & B, Papagalul albastru, Papagalul roșu, Cocò cu comanac, Papagalul violet, Penel, Papagalul vioriu, Strapontin, S. Traponti)* sau altele nesemnate.

La *Biletele de Papagal* au colaborat multe condeie. Vom cita din lunga listă de peste 150 de nume, doar cîteva, în special cele pe care le întîlnim mai des de-a lungul celor aproape 600 de numere ale publicației : Mihail Sadoveanu, Demostene Botez, Alexandru Sahia, Otilia Cazimir, G. Topîrceanu, Adrian Maniu, nelipsitul Felix Aderca, Ionel Teodoreanu, N. Davidescu, Sanda Movilă, Jean Bart, George Lesnea, Sărmanul Klopștock, Sergiu Dan, B. Fundoianu, Horia Bottea, Romulus Dianu, B. Iordan, Cicerone Teodorescu, Paul B. Marian, Al. O. Teodoreanu, Urmuz, Virgil Gheorghiu, Paul Zarifopol, Traian Chelaru, I. Peltz, Elena Farago, Simion Stolnicu, Octav Șuluțiu, Maria Banuș, Eugen Jebeleanu, Ștefana Velisar, Cella Delavrancea, Laurențiu Fulga, Mihai Beniuc, Ion Biberi, Geo Bogza, Eugen Ionescu, Radu Boureanu, N. Crevedia, Matei Alexandrescu.

Într-un *Bilet*, publicat în 1943, Tudor Arghezi scria :

«La drept vorbind, Cocò mai mult o să se joace decît o să scrie. O să se joace de-a una, de-a alta și de-a toate, de-a prezentul și de-a aducerea aminte. În prima lui epocă de zbeg cotidian, pusese de gînd să aducă cititorului cîte un surîs. Cît îi trebuie unui surîs ? O secundă. O secundă pe zi.

Uneori a izbutit. Alteori, silindu-se să surîdă, Cocò a rînjit. Ba, cîteodată, zguduit de o ilaritate tragică, inexplicabilă, a și plîns... Își închipuie orișicine cît poate să fie de grotesc un papagal, din ochii căruia curg lacrimi pe flașneta, mînată cu manivela, să cînte romantic *Püpchen, du bist mein Augenstern.*

Intențiile nu s-au schimbat. Nu știu dacă cerneala mai e aceiași. Să nu fi căzut și în călimară din picăturile prelinse pe cioc. Unele erau amestecate cu otravă, unele cu sînge. O să caut să le distilez, păstrîndu-le pe cele cu sirop».

În anul 1966, în revista *Argeș*, Tudor Arghezi începe ultima serie a *Biletelor de Papagal*. Cu același frontispiciu și cu așezarea articolului în pagină la fel ca în anii 1928—30, *Biletul* lung și îngust, evoca exact publicația acelor ani. Colaborarea la revista *Argeș* cuprinde doar 10 articole. Ea se întrerupe odată cu trecerea în neființă a lui Tudor Arghezi.

Mitzura ARGHEZI

TUDOR ARGHEZI: «Folosul unui text concis...»

Tabletele cuprinse în volumul de față au fost scrise din aprilie pînă în septembrie 1943, cînd autorul a fost arestat și ziarul în care au apărut, suprimat. Titlul lor nu trebuie confundat cu alte *Bilete de Papagal*, numele minusculului cotidian, apărut în anii 1928—29—30. După 23 august 1944

---

* În urma publicării articolului *Voinicul* (în *Informația zilei*, nr. 500, din 28 mai 1943, Tudor Arghezi este arestat. În caietul său de însemnări se află notate următoarele : «*29 mai. Arestarea la 10 1/2 seara pentru articolul din ajun „Voinicul". Dormit la Poliție. 30 mai. Dormit la Poliție. 31 mai. Liber la 9 dimineața.* La 2 iunie 1944 este notat : «*A doua zi după eliberare. În urma prezentului articol (La capătul nopții, în Informația zilei*, nr. 505, din 2 iunie 1943) *s-a dat ordin la Cenzură, ca „Biletele de papagal" să fie date pe viitor la cenzură în timpul zilei șefului, un colonel*».

acest titlu, ar fi putut mări și mai mult confuzia, dacă imaginația și onestitatea profesională, speculînd ambiguitățile, în care se deghizează aventura și mediocritatea lipsită de scrupul, într-o foaie săptămînală apărută cu o firmă similară, ar fi izbutit să ofere publicului un conținut și o marfă de calitate.

Tabletele mai vechi cît și cele mai recente decît cele de față vor fi prezintate publicului, adunate într-alte volume.

Nu știu dacă e nevoie să insist că tabletele constituiesc un gen literar și să-mi revendic, dacă nu e prea indiscret, proprietatea inițială a unei forme de text, derivată din placa de fildeș unsă cu ceară, pe care strămoșii Europei zgîriind cu un creion de fier își făceau însemnările lor în versuri și proză.

Genul tabletei prezintă pentru scriitor și cititor folosul unui text concis, abreviat prin concentrare și, dacă e cazul, lapidar. În loc de zece și de o sută de pagini, turnate într-o carte cu găleata, tableta dă una, un distilat. Desigur că alambicul rafinează și apa și că poate trece prin spirele lui o gîrlă întreagă : atîrnă de țeavă, de foc, și de fierbător. Tableta poate să-și ia, mult mai esențial decît proza întinsă pe hectare de coasă, accentele genului vers și nu se depărtează de aromele poeziei pînă la necesitatea stilului administrativ.

Autorul a simțit nevoia de o justificare.

Noiembrie 1946

MATEIU I. CARAGIALE

Viii și morții

«Pantazi plăti, împărțind bacșișuri grase băieților și lăutarilor. Plecarăm. Dar la ieșire, trăsura închisă care îl aștepta pe Pașadia în ulicioara îngustă din fața birtului nu putu să miște înainte din pricina unui ghem de oameni ce, în risete și țipete, se rostogoli pînă la noi. În mijlocul învălmășelii, urlînd ca o fiară, o femeie se lupta cu trei vardiști țepeni ce abia puteau s-o dovedească. Pomenindu-ne cu ea aproape în brațe, tuspatru deterăm un pas înapoi.

Bătrînă și veștejită, cu capul dezbrobodit și numai zdrențe toată, cu un picior desculț, ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea și o trecuse neputința, ceea ce umplea de bucurie nebună droaia de derbedei și de femei pierdute ce-i făceau alai strigînd : „Pena ! Pena Corcodușa !"

Băgai de seamă că Pantazi tresări deodată și păli. Dar, la vederea noastră, Corcodușa fu cuprinsă de o furie oarbă. Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgînă. Pirgu însuși rămase cu gura căscată».

Cine n-ar recunoaște în acest fragment din *Craii de Curtea-veche* stilul inimitabil al prozei lui Mateiu Caragiale ? Mai greu este să-l analizăm în componentele sale. În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu schițează o opoziție de natură stilistică si care ar reflecta, în romanul matein, o lume împărțită în două (de o parte, aristocrația de veche «stirpe» crepusculară, reprezentată de Pașadia și Pantazi ; de alta, parvenitismul vulgar în ascensiune, ilustrat prin Gore Pirgu) : *«Ce este nobil și trufaș este bun ; ce este plebeian și laș este rău»*, scrie criticul, deși i-am putea reaminti ce atracție puternică unește pe decăzuții aristocrați și pe infamul, vicios-ul, ordinarul plebeu, în universul moral al lui Mateiu Caragiale, unde granițele dintre cele două clase sînt mai degrabă transgresate în direcția înfrățirii întru amoralism. *«Dar acestui maniheism moral, distingînd între bine și rău* — adaugă T. Vianu — *îi corespunde și un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale își primește una din pecețile lui stilistice cele mai izbitoare* [...]. *De o parte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului [...], de cealaltă,*

termenii josnici, ai urîțeniei fizice și morale, ai vițiului și mișelniciei, culeși din argot-ul mahalalelor...». Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, superficial modernizată, dacă pot spune așa, în monografia lui Ovidiu Cotruș. Ni se vorbește, în *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, de existența unor *«registre stilistice»* contrastante, unul *«înalt, hagiografic, de esență poetică»*, altul *«bufon, trivial, argotic»*, între ele aflîndu-se, *«mai rar întrebuințate»*, și un *«stil neutral, al relatărilor faptice.»*

În pasajul citat din *Craii*, scos de la finele primului capitol, *Întîmpinarea crailor*, acest amestec de expresivități se poate constata cu ochiul liber. Povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa, de exemplu, se deosebește, stilistic, în mod radical, de scena în care, beată și murdară, iubita de odinioară a frumosului Serghie aține calea celor patru cheflii. Povestirea aceasta apare în textul fragmentului ca o enclavă : la ieșirea din birtul de pe Covaci, cei patru protagoniști întîlnesc alaiul grotesc care are în centru pe Corcodușa : *apoi Pantazi evocă soarta tristă a femeii ;* în sfîrșit, comentariul vulgar al lui Pirgu ne readuce, așa zicînd, în stradă, și drumurile eroilor se despart. Vom examina mai tîrziu rolul acestui din urmă personaj : deocamdată e destul să atrag atenția că el pare destinat să coboare lucrurile din înălțimea unde, încurajați discret de Povestitor (îl vom numi așa în lipsa numelui în text și-l vom scrie cu majusculă), le poartă de fiecare dată în istorisirile lor înfierbîntate, Pașadia și Pantazi.

Să vedem mai îndeaproape caracteristicile celor două *«registre stilistice»* principale, controlîndu-le în text. Vom remarca, putem să anticipăm, unele ciudățenii care ne vor conduce spre o concluzie oarecum neașteptată.

Registrul «vulgar» apare de obicei întrebuințat în legătură cu evenimente din planul prezent al acțiunii, atît în vocabularul personajelor, cît și în comentariile Povestitorului. E un limbaj împrumutat vorbirii argotice, după cum a observat T. Vianu, dar deloc verde, crud : ceea ce ne izbește este, din contra, «stilizarea», adică efortul de contrafacere. Apariția femeii bețive, în mijlocul unui *«ghem de oameni»* rostogolindu-se *«în rîsete și țipete»* pe ulicioara îngustă ne introduce dintr-odată în nota particulară a acestui registru popular, care are însă o demnitate stilistică comparabilă cu a celui «nobil». Înfățișarea Penei Corcodușa fiind mizerabilă, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadență clasică, dar uzează în final de o comparație clasică : *«ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului».* E de notat, apoi, că autorul trece sub tăcere cuvintele pe care bețiva le adresează celor patru : *«Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgînă».* Procedeul e bine cunoscut prozatorilor vechi, și numai necesitatea realismului și naturalismului a dus, în secolul trecut, la reproducerea, în toată cruditatea ei, a vorbirii populare. *«Pirgu însuși rămase cu gura căscată» :* sugestia forței pitorești a limbajului Penei Corcodușa e foarte vie, chiar dacă nu știm ce spune, căci Pirgu este în materie un expert și rămînerea lui cu gura căscată e deplin convingătoare. Cînd îi permite personajului său să-și desfășoare cunoștințele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureștean de pe la 1910, așa cum Ion Creangă nu transcrie în *Amintiri din copilărie* limba vorbită de țăranii nemțeni la jumătatea veacului trecut. Și unul, și altul creează o limbă autentică, adică valabilă, dar care nu este aceea reală. Fapt încă și mai interesant : mijlocul prin care cei doi prozatori, atît de deosebiți, stilizează exprimarea personajelor lor este unul și același : proverbialitatea, densitatea aforistică. Să-l ascultăm pe Pirgu, adresîndu-se lui Pașadia : *«La adică de ce te-ai codi ? stărui Pirgu, tot îți sună coliva. Parcă nu știe lumea că de mult, numai în miambal și-n magiun îți mai stă nădejdea ? Te vezi pe drojdie, caută să mori încai fericit...* Vorbitorul își «atacă» interlocutorul prin intermediul unor expresii populare (a suna coliva, a se vedea pe drojdie etc.) metaforice și eufemistice. Vulgaritate a personajului, dar nu a limbii lui, care e, din contra, măiastră și cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectînd ignoranța sau stupiditatea (intră în regula jocului), dar el posedă o știință a vorbirii populare cu nimic mai prejos de știința aceleia nobile de care dă dovadă Pantazi. Șerban Cioculescu a remarcat *(Caragialiana)* că, în pasajul cu Montaigne din ultimul capitol *(«oricum Montaigne e drăguț, are părțile lui»)*, Pirgu calchiază de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o în franceza literară *(«avoir ses parties»*, cu sensul de *«a avea merite»).* Putem presupune că există la Pirgu intenția parodierii limbajului inculț. Personajul nu e doar sub raport moral un mare parșiv, dar și ca vorbitor al limbii străzii. Întîlnind o dată pe Povestitor și aflînd că se duce la Academie, el pare a crede că e vorba de academia de biliard

Dar e oare sigur că lui Pirgu trebuie să i se explice că există și o altă Academie, la a cărei bibliotecă Povestitorul mergea să citească? Comentatorii așa au crezut. Eu cred că Pirgu se preface a le confunda ca să-și poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învățăturii din cărți. Pe lîngă înfățișarea proverbială, filipica aceasta arată și o stăpînire perfectă a artei de a minimaliza: *«Nu te mai lași, nene, o dată de prostii? Pînă cînd? Ce-ți faci capul ciulama cu atîta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia? Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomed sau cum îl chema pe ăl care a scos întîi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata știință e alta: știința vieții de care habar n-ai; aia nu se învață din cărți».* Cel care vorbește aici nu e un ignorant stupid, ci un om care folosește conștient o anumită tehnică a persuasiunii în vederea atingerii unui scop precis. Pirgu încearcă, se știe, să-i ducă pe învățații lui prieteni la adevărații Arnoteni. E *purtătorul de cuvînt* (în sensul cel mai propriu) al *«vieții care se viețuiește»*, libere și imorale, așa încît el nu putea pierde ocazia cu cele două academii fără să tragă spuza pe turta lui. Propunerea de a merge la Arnoteni, o face prima oară, chiar la începutul romanului, reînnoind-o apoi de mai multe ori. În discuția cu Povestitorul despre academii, el găsește mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea de a scrie *«un roman de moravuri bucureștene»* (*«Ba nu zău, dumneata și moravuri bucureștene! Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile, cînd nu cunoști pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?»*), se grăbește cu soluția: *«Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc»*. Mai trebuie spus care? Și, după ce *Craii* se lasă convinși să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf și face Povestitorului o temenea ironică, servindu-i totodată un întreg program educativ, și în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a proverbialității: *«La mai mare, solzoșia ta, se închină cu temenele, al nostru ești. Umbli să-ți lași lapții cu folos. Bre, cum te mai înfigeai în undiță la Masinca, o luași pe coarda razachie, cu sacîz dulce, ușor. Ce pramatie; faci pe cocoșu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învățat încă multe, ești junic; ca să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, și cu șoriciul gros. Și mai ales nu tîrnosi mangalul că te usuci; de ți-a mirosit cumva o pagubă, împinge măgarul mai departe; știi vorba malac să fie, că broaște... Dacă vezi însă că ridică coada, nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbecește, ca pînă la iarnă să te văz crav îmblănit»*.

Registrul «nobil» îl identificăm în povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa. Atitudinea melancolică a lui Pantazi se explică prin faptul că a mai întîlnit-o pe nefericită într-o vreme cînd era tînără și frumoasă. Cel dintîi care se miră este Pirgu *(«Cum, o cunoști?»)*. El care cunoaște pe toți viii, concede lui Pantazi și lui Pașadia erudiția în materie de morți. Opoziția care prinde să se înfiripe între personaje, cu sau fără sprijinul opoziției stilistice, nu e doar aceea între niște aristocrați trufași și parveniți plini de vigoare, dar și una între vii și morți, prezent și trecut, realitate și imaginație. *«Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, și nu una de toate zilele»*, afirmă Pantazi din capul locului. E mai întîi o *istorie*, o întîmplare întîmplată; și întîmplată de mult, așadar veche; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobișnuită care nu se poate lega decît de viața unor eroi la rîndul lor ieșiți din comun. Nu se putea o mai tranșantă despărțire a apelor, între domeniul *povestirii* lui Pantazi și domeniul *vorbirii* lui Pirgu. Primul stă fățiș sub semnul mitologicului. Trecerea armatelor rusești în Bucureștiul de la 1877 ar fi acoperit cu o *«ploaie de ruble»* pe *«lacomele Danae»* autohtone, iar rușii ar fi aflat aici o Capua. Comparațiile clasice sînt aproape ostentative. Și dacă stilul acesta are proverbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci serios. Pirgu punea distanță față de expresiile lui, le utiliza ca pe un cuțit cu două tăișuri. Orice ambiguitate de acest fel lipsește în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuit de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Pirgu, care mînuia limba ca pe un instrument, este impregnat de limba lui ca de o simțire în care s-ar scufunda cu ochii închiși. Să recitim portretul Florii-de-maidan și împrejurarea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei și vom vedea că nu în primul rînd originea vocabularului întrebuințat (limba veche și-nțeleaptă, basmul cult, mitul) sau retorica frazei deosebesc acest stil de cel al lui Pirgu, ci și atitudinea vorbitorului. Pantazi *participă* vădit la limbaj. Scufundarea lui în limbă este și o scufundare în trecutul limbii. Arhaismele joacă la el rolul pe care-l jucau la Pirgu cuvintele populare: sînt argoul lui

Pantazi. Ca și acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebuințat doar de puțini, ca să nu spun că exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Al lui Pantazi are o parte din însușirile necesare. E îmbibat de spirit literar și mitologic ; implică o frază complexă, cărturărească : e prețios și poetic. Cînd vorbește, Pirgu minimalizează spontan : metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat și a îngroșării puținului rămas. Pantazi, din contra, are tendința de a spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt transfigurează. Avem două moduri de expresie : ironic la Pirgu, idealizant la Pantazi (ca să rămînem la opoziția sugerată de fragmentul pe care-l analizăm). În sfîrșit, modelul limbii lui Pirgu rămîne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar și Pașadia) recurg la un model prin excelență scriptic. Pirgu dealtfel are de obicei replici scurte ; e un colocvial căruia îi place și să asculte ; vorbirea lui e subordonată acțiunii, e practică și persuasivă. Pantazi și Pașadia mai des povestesc ; în povestirile lor par uneori a uita de auditor, lăsîndu-se furați de plăcerea fabulației ; urmăresc cel mult să delecteze, scopul practic lipsind. Pirgu avînd ceea ce se cheamă replica promptă. Pantazi (și mai puțin Pașadia) are, din contra, *l'esprit mal tourné*. Ca să se poată desfășura, Pirgu trebuie să simtă prezența celorlalți și a mediului ; or, Pantazi trebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din «vorbirea» cotidiană în «povestirea» mitologică.

Am regăsit opoziții bănuite mai înainte. Cea mai importantă nu mi se pare aceea, semnalată și de T. Vianu și de Ovidiu Cotruș, privitoare la nivelul material al lexicului, «nobil» sau «vulgar», planuri dealtfel în permanență amestecate de Mateiu Caragiale, ci opoziția dintre două atitudini față de vorbire — una ironică, alta serioasă — și, implicit, dintre domeniile pe care fiecare din acestea le creează : seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naștere domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc și eroic, patetism, imaginație, iluzie, vrajă) ; ironia (caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naștere domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viață, comic, luciditate). Pantazi și Pașadia evocă uimitoarele lor castele din Spania, pe care Pirgu se străduiește să le dărîme : *«Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim și de muieri»*. Castelul lui este unul foarte real : casa-tripou a adevăraților Arnoteni. Dar, ceea ce este esențial, atît *povestirea*, cît și *vorbirea* poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăși limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii lui opere și anume tendința spre contrafacere artistică, spre artificialitate, spre estetism. Nu doar Pantazi, dar și Pirgu este un artist al exprimării. Oricare ar fi registrul pe care s-ar mișca limba prozei scriitorului, tendința semnalată e prezentă cu egală vigoare.

(din *Arca lui Noe*, III)

Nicolae MANOLESCU

DIALOGUL ARTELOR

RICHARD WAGNER

O sută de ani de la moarte (1883 — 1983)

O creație de uriașa însemnătate a celei wagneriene se așază, desigur, greu, într-o lume de modificări rapide și esențiale cum au fost acelea prin care, de la 1883 pînă azi, s-a trecut. Venerat și hulit, exaltat printr-o devoțiune aproape mistică și după aceea aproape interzis, autorul fascinantei creații a cunoscut într-un secol, în patria ca și pe continent, toate treptele totdeauna la fel de fluctuante, ale «valorilor». Tălmăcirile și răstălmăcirile n-au încetat nici o clipă, wagnerienii s-au înfruntat și se înfruntă între specialiști, ca și în rîndurile marelui public, pentru că opera este prezentă, puternică, superbă, indiferentă la ceea ce se petrece în afara tainicei ei existențe perene.

Creația wagneriană a intrat în rîndul celor care durează într-adevăr, dincolo de mărunțele și relativele bariere conjuncturale, dincolo de optica unei epoci sau a unui grup. În ea se zbate tumultul sufletelor mari, în ea răsună îndrăznelile vizionare ale deschizătorilor de drumuri. Într-un veac în care au trăit Beethoven și Brahms (pentru a nu-i numi decît pe cei dintîi dintre mari), într-un veac în care muzica a căpătat un statut de prioritate între arte, pe care nu-l avusese niciodată în istoria culturii pînă atunci, și în care muzicienii au dovedit nu numai geniu și inspirație, ci concepție filosofică și viziune integratoare, Richard Wagner a intrat cu o uimitoare plenitudine a gîndirii, cu un gest temerar de înnoire.

Venea în a doua jumătate a secolului (cu creația majoră) în plină forță, plin de cuceririle eliberatoare de reguli repurtate de Beethoven, Berlioz, Weber, Liszt, pe care le cunoștea foarte bine și de la care, de fapt, a pornit. Trăise în furtunoasa sa tinerețe, ca martor al numeroaselor dispute între «vechi și moderni», atît în lumea germană cît și în Franța, unde Parisul îi oferise lecția amară a academismului. Se limpezise treptat în teoretician sensul creației, sens adînc, legat de împlinirea ființei, de cunoașterea totală. Se închina geniilor care i-au premers, de la Gluck la Mozart și Beethoven, dar pe rînd i-a lăsat, ducînd mai departe irezistibila sa vocație inovatoare, fructificînd cîștigurile de pînă la el. Și cîștigul maxim a fost realizat de Wagner pe tărîmul mult frecventat de romantici, al legăturilor dintre arte și mai cu seamă dintre poezie (în semnificația ei de stare supremă, de celestă alertă a spiritului creator întru logos) și muzică.

Din acest punct de vedere, romantismul a arătat pe de o parte cea mai deliberată tentativă teoretică de a face să fuzioneze artele în scopul unei exprimări cît mai desăvîrșite a ființei, iar pe de alta dramatica aspirație a celor mai de seamă artiști de a-și însuși în mod egal gramaticile celorlalte arte pentru a le folosi după nevoile arzătoarei clipe a creației, succesiv ori simultan. Reamintim doar pasionatele pledoarii ale lui Wackenroder sau înfierbîntatele discuții ale grupului romantic de la Jena despre aceeași obsedantă întrebare privind ierarhia artelor, subiect hotărîtor pentru activitățile creatoare, deoarece se lega de mutațiile survenite în filosofia contemporană. O gîndire care, ca aceea de la Fichte și Schelling la Hegel și Schopenhauer, acorda timpului o preeminență atît de marcată, era firesc să situeze, pe primele locuri ale ierarhiei, tocmai artele desfășurate în timp (artele

succesiunii cum le numise Lessing) adică muzica și poezia către a căror fluiditate și maleabilitate năzuiau toate celelalte arte, aspirînd să-și depășească, în variate chipuri, limitele.

Destinată a elibera deopotrivă în artist și în receptorul operei, puterile interioare, arta căpăta statutul unei necontestate superiorități prin funcția ei, și îmbogățitoare, și catharctică. După experimentele celor mai îndrăzneți romantici, de topire laolaltă a cuvîntului și sunetului muzical, vremea era coaptă pentru o artă într-adevăr înnoită, plină de forță și grandoare, pentru o creație care să iasă din mătcile comune revărsîndu-se impetuoasă, copleșitoare.

Berlioz reunise în Romeo și Julieta *instrumentele și glasurile în așa fel încît relația între poezie și muzică să se afirme cu o impresionantă evidență, căci acolo unde cuvîntul nu mai era de ajuns să spună iubirea ori durerea, sunetele orchestrei îl înlocuiau cu imensa lor capacitate expresivă. Liszt tălmăcea muzical lecturile sale din Dante, din Petrarca și Goethe, dar nu încercînd naive descripții, ci o echivalență perfectă de senzații și stări trecute din limbajul unei arte în limbajul celeilalte. Dealtfel, poemul simfonic în concepția marilor romantici juca rolul mediatorului celui mai adecvat între cuvînt și sunet, departe însă de descriptivismul comun la care a coborît foarte des după aceea.*

Schumann și Hoffmann au ezitat îndelung între activitatea literară și muzicală. Cel dintîi putea spune cu sinceritate că lectura unei pagini din scriitorul său preferat Jean Paul era perfect omologabilă cu ascultarea unei partituri. Felix Mendelssohn Bartholdy putea numi improvizațiile sale vrednice de glasuri de elfi și zîne, Cîntece fără cuvinte, *socotind muzica pe deplin suficientă sieși, încorporînd mai vii și mai proaspete valorile cuvîntului.*

Lui Wagner i-au fost familiare și la îndemînă toate acestea, cu deosebirea că reflecția de ordin teoretic a precedat și, apoi, chiar a însoțit procesul creației. Știm din propriile sale scrieri cum i-a evoluat gîndirea, hrănită cu o cultură și vastă, și solidă, ca a unui tînăr care dorise să se dedice studiului limbilor clasice (ca simplu exercițiu tradusese din Homer douăsprezece «cărți» din Odiseea *și învățase englezește ca să-l citească pe Shakespeare, idolul romanticilor, în original) și scrierii de tragedii după modelul celor grecești, temeinic pătrunse. În* Schița autobiografică *unde-și descoperea cu sinceritate caracteristică, datele fundamentale ale formației, Wagner mărturisea că întîlnirea cu muzica a fost subsecventă. Dar șocul contactului cu opera lui Beethoven a răsturnat o orientare, declanșînd reacții de o forță irezistibilă, deschizînd absolut nebănuite porți pînă atunci unei genialități latente. Autorul lui* Parsifal *spune, în fragmentul biografic citat, că în vremea în care lucra la o tragedie cu 42 de personagii, a cunoscut,* «pentru prima dată muzica beethoveniană la Leipziger Gewandhaus. Muzica aceasta a produs o impresie atotputernică asupra mea. M-am împrietenit de asemenea cu Mozart, prin intermediul „Requiem"-ului său. Muzica lui Beethoven pentru „Egmont" m-a entuziasmat atît de mult încît, pentru nimic în lume, n-am vrut să lansez tragedia mea terminată acum, decît prevăzută cu o muzică asemănătoare»[1].

Fuziunea dintre poezie (dramatică, desigur) și muzică îi apare brusc obligatorie tînărului care se hotărăște să învețe în... opt zile, după o carte împrumutată, regulile scriiturii muzicale. Obstacolele au fost, firește, considerabile, dar n-au întrecut determinarea obstinată a căutătorului unei formule noi, eliberate de tutela regulilor filistine cărora li se supunea mai cu seamă opera timpului. Scurta frecventare la Universitate a unor cursuri de filosofie și estetică i-au înmulțit și i-au limpezit cunoștințele despre arte. Mai tîrziu, la Paris, în 1840, avea să asculte, executată de orchestra Conservatorului, Simfonia IX-a *a «modelului» său, care i-a deschis mai larg privirea interioară asupra importanței reunirii dintre voce și instrument, care-i păreau a personifica* «glasurile primordiale ale creațiunii și ale naturii». *Și încercările de a spune el însuși, altfel, au început devreme, într-un fel de contratimp cu împrejurările, extrem de nefavorabile ale unei vieți bîntuite de nesiguranță, de nestatornicie. Pomenind doar numele locurilor prin care a trecut pînă la 30 de ani (Viena, Praga, Leipzig, Würzburg, Leipzig, Magdeburg, Berlin, Königsberg, Dresda, Riga, Londra, Boulogne, Paris, Dresda) și amintind de proiectele și realizările acestei etape, izbutite și neizbutite la un loc, ne dăm seama ce aprigă îndîrjire a pus în munca sa tînărul Wagner. Uverturi, opere, simfonii,*

[1] Richard Wagner — «Un muzicant german la Paris» — Ed. Muzicală, București, 1981, p. 17.

de la Nunta și Zînele la Rienzi și Olandezul zburător cunoșteau respingeri și eșecuri. Încurajări extrem de puține, dispreț, indiferență mai pretutindeni. Geniul lui Wagner prospera parcă în adversitate, în ciocniri și contestări, ca orice geniu autentic. Și gîndirea lui creatoare mergea mai departe, închegînd, în nuclee, opera viitoare. Astfel, cum s-a observat, între 1844 și 1848, au prins formă în prime schițe Maeștrii cîntăreți din Nürenberg, Lohengrin, Tannhäuser, conținînd în germen Parsifal, și, mai cu seamă, uriașa operă despre Nibelungi.

Singularul compozitor de operă care-și întocmea el însuși libretele, lucru aproape nemaiîntîlnit în istoria teatrului liric modern, relua o tradiție uitată, aceea a sincretismului artei antice menit să reprezinte omul integral. Întreita rădăcină a geniului său, de poet, muzician, dramaturg, începea să se manifeste pe o scară largă, în ciuda tuturor dificultăților, și, deși, inițial, nu toate ipostazele creatoare au avut o pondere egală în ceea ce privește valoarea. Dar în momentul în care, în 1848, Wagner redactează proiectul prim pentru o dramă inspirată din mitul Nibelungilor, încep să mijească zorii marei întreprinderi, a aceleia care avea să ducă la revoluționarea teatrului liric, a artei în general, deși artistul socotea că debutase ca poet în Olandezul zburător și că-și sporise mult capacitățile creatoare pe tărîm poetic în Tannhäuser [2].

Wagner n-a recurs pentru tetralogie la variante în «Mittelhochdeutsch» ale Cîntecului despre Nibelungi, ci s-a îndreptat pentru versiunea pe care o dorea, înspre tradițiile Eddei germanice străvechi. Ceea ce urmărea avea să se împlinească în nestinsele focuri ale gîndirii creatoare care conjuga o pluralitate de țeluri, căci lucrînd la poemele ciclului Nibelungilor și ajungînd la o fază destul de înaintată, le înfățișa prietenilor săi în 1851, cînd dădea la lumină și una din operele sale teoretice de primă importanță pentru înțelegerea acelei gîndiri. Oper und Drama relua, cu mai multă vioiciune polemică încă, unele idei din lucrări anterioare și în special din Opera de artă a viitorului, devenită proverbială în lumea muzicală europeană pro- și anti-wagneriană. Și o analiză atentă a evoluției operei ca gen literar-muzical specific era întreprinsă cu priceperea unui om de cultură și cu condei, nelipsită însă de acel parti-pris care trădează, cînd e vorba de genii, irezistibila tendință inovatoare. Referindu-se la etapele italiene și franceze ale operei, Wagner înfiera decăderea dramei lirice, ajunsă ieftin divertisment pentru un public filistin, adevărată contrafacere a ceea ce fusese la origini. El distingea elementele constitutive ale dramei ca atare, care reunea poezia ca acțiune, muzica și tot ceea ce ține de spectacol, afirmînd că singura operă de artă reală în acest fel a fost produsă de geniul grec și hrănită cu grandioasele mituri ale Antichității. Dintre toate însă, cel mai plin de substanță tragică a fost mitul lui Oedip, cu toate ramificațiile lui așa de expresive. La el trebuie să recurgă artiștii pentru a înțelege istoria adevărată a umanității incifrată în imagini teribile. La mituri în general, cum avea să susțină cu entuziasm Nietzsche după aproape două decenii, se cuvenea să se întoarcă întreaga creație artistică pentru a-și împrospăta sursele secătuite. Și pentru ca să se repună în drepturile ei suverane drama, țel al expresiei, slujite de muzică, instrument al expresiei, trebuia să se găsească acel artist năzdrăvan, tot atît de mare poet pe cît și îndrăzneț compozitor, care să creeze capodopera mult visată, topind laolaltă poezia, muzica vocală și instrumentală și spectacolul.

Cum am văzut, Wagner, care dorea și o împămîntenire germanică a operei, s-a întors spre mituri uitate cărora le-a infuzat sensuri noi, profunde și a zămislit poeme dramatice cu deschideri uriașe de orizont. Zei, eroi și oameni se întîlneau în cumplite lupte între ei și cu ei înșiși. Siegfried, tînărul erou generos, fără teamă, devenea centrul unei gigantice creații al celebrei teatralogii Inelul Nibelungului.

În același an 1851, artistul comunica cercului său de prieteni planul operei celei noi, după schița din 1848 a întregului mit care socotea a-i aparține «cu titlu de proprietate poetică», așa cum spunea într-o scrisoare către Liszt [3].

Primul poem cu care a pornit temerara întreprindere a fost Moartea lui Siegfried (Siegfrieds Tod), care avea să devină Amurgul zeilor (Götter Dämmerung). Printr-un joc de geniale articulații însă sfîrșitul determină retroactiv liniile acțiunilor principale, de la prăbușirea universului cu zei și eroi cu tot, înspre genezele acvatice din Aurul Rinului (Rheingold), prin soarta lui Siegfried cel viteaz și pur, și a

[2] Ferdinand Pfohl. «Richard Wagner», Bielefeld und Leipzig, 1911, p. 16.

[3] Citată de Guy de Pourtalès în «Wagner», Gallimard, Paris, 1932, p. 196.

lui Wotan, părintele zeilor, cel iubitor de putere. Căci Wagner a trecut, într-o uimitoarea regresie care asigură o unitate de viziune fundamentală tratării mitului, de la final la Tînărul Siegfried *(Der junge Siegfried), căruia i-a alăturat* Walkyria *(Die Walküre), precedată de prima dramă sau, mai bine zis, de marele prolog explicativ,* Aurel Rinului.

Cum spune Marcel Beaufils, tetralogia înfăţişează «o înlănţuire a unui soi de timp etern, înfăşurat în sine care se contemplă în viziunea simultană a prezentului său, a originilor, a sfîrşitului a cărui atingere este ca îndreptată spre origini»[4].

Astfel organicitatea construcţiei dramatice fiind asigurată de coherenţa interioară, ascunsă a mitului, artistul şi-a selectat şi mijloacele expresiei poetice, conform concepţiei sale despre roluri, despre participarea poetului la realizarea operei. Şi cînd Wagner dorea să subordoneze semnificaţia abstractă, convenţională a cuvîntului, aceleia senzoriale, puternice, pe care limba a avut-o la origini (influenţa lui Herder se simte aci cu destulă insistenţă), el cerea pentru cuvînt, ca şi pentru vers, o concreteţe cu efect muzical care să ducă pînă la pragul expresivităţii, unde încetează forţa singură a cuvîntului şi începe muzica. De aceea s-a întors şi pentru limbă la izvoarele vechii germane, la bărbătescul, armoniosul vers aliterativ, Stabreim, *al scalzilor de demult. El spunea :* «... şi la izvorul mitic străvechi unde l-am găsit pe tînărul, frumosul Siegfried, am descoperit de la sine şi senzorial împlinita modalitate de exprimare, singura în care acest om putea da socoteală despre sine. Aceasta era... versul aliterativ, în care poporul însuşi compunea poezie, în vremea în care mai era poet şi creator de mituri»[5].

Forţa versului este într-adevăr irezistibilă în textul wagnerian atît de plin de culoare verbală. Aurul Rinului, *de pildă, unde se agită făpturi fabuloase, unde se înfruntă zei şi uriaşi, unde fiicele Rinului, ca nişte superbe stihii, păzesc şi pierd aurul pur al fluviului, unde iubirea şi puterea deja se înfruntă, premonitoriu pentru întreaga tetralogie,* Aurul Rinului *are o noutate stranie, o tensiune constrîngătoare, o vrajă aşa cum dorea Wagner pentru a putea prinde sufletele. Scandate de consoanele repetate în aliteraţii, versurile îşi insinuează în noi puterea magică. De la primele articulări onomatopeice scoase de Woglinde începe a trăi un univers care parcă atunci se încheagă din ape şi neguri transparente în joaca nordicelor nimfe. Pînă la certuri, la blestemul lui Alberich piticul cel slut, pînă la grandoarea lui Wotan zeul comităţor de hybris, pînă la construirea Walhalei versul lunecă, sugerează, strigă, aruncă imprecaţii, individualizează, se mulează pe personagii, închide fără ieşire lumea de sus. Pe bună dreptate se entuziasma Gottfried Keller, cînd, în 1856, citea textul întregului poem al* Inelului. *De mult, mărturisea el, nu citise o carte care să-i producă o impresie mai adîncă :* «O poezie puternică, străveche germană, dar purificată de un spirit tragic antic».

Şi muzica nu se adăugase încă poeziei la vremea aceea, dar textul avea în el virtualităţile care urmau să genereze eşafodajul sonor de voci şi instrumente.

Cînd muzica a venit, ea a ţîşnit ca din izvoarele tainice ale cuvîntului şi întru întregirea acestuia ca într-o magică iradiere care permitea, în sfîrşit, mult visata fuziune. Vocile articulînd şi cuvîntul şi sunetul muzical, nu mai spuneau, nu mai descriau întîmplări şi stări, ele exprimau şi erau existenţa, destinul. Din ritmurile implacabile ale poeziei creşteau marile ritmuri «dirijate»[6] *ale muzicii wagneriene, îmbinîndu-se cu plasticitatea gesticei ca figuraţie spaţială a evenimentelor mitice. Melodiile se desfăşurau, după o vorbă a autorului tetralogiei, ca nişte glasuri care dansau. Poezia autentică, liberă, mare, vine din domeniul său înspre nuanţele cele mai ascunse şi mai subtile ale melodiei simfonice, exaltînd-o, ducînd-o în tonalităţile cele mai emoţionante. Căci muzicii îi e dat să ducă mai departe decît poezia, decît tăcerile acesteia, prin* melodia infinită, *specifică orchestrei. Şi în concepţia wagneriană, rolul orchestrei în drama integrală era analog cu acela al corului tragic. De unde se înţelege forţa de potenţare, participarea intensă la motivele acţiunii dramatice a orchestrei care singură face posibilă expresia exactă a armoniei încorporate*[7]. *Iar poeziei i se dădea o consecvenţă dramatică stringentă*

---

[4] Marcel Beaufils, «Richard Wagner», în «Histoire de la Musique», Gallimard, 1963, vol. II, p. 589.

[5] apud Ferdinand Pfohl, «op. cit.», pag. 22.

[6] André Coeuroy, «Wagner et l'esprit romantique», Gallimard, 1965, p. 351.

[7] Richard Wagner — op. cit., — p. 213.

în scopul acelei impresii copleşitoare pe care opera totală o exercita asupra publicului. Căci totul îşi răspundea în drama wagneriană, într-un sistem nesfîrşit de corespondenţe, de sugestii, traduse într-o concreteţe senzorială turburătoare, trezind adîncurile fiinţei în cel care contempla. Pentru înrobirea desăvîrşită a acestuia se conjugau cuvînt şi sunet, voce şi instrumente, plasticitate a reprezentării scenice, ba chiar şi volumele clădirii în care tetralogia trebuia înfăţişată lumii. În care scop o strînsă colaborare l-a apropiat pe Wagner de arhitectul Gottfried Semper cu care, la Dresda şi la Zürich, a conceput planul viitorului teatru de la Bayreuth unde tetralogia avea să se ofere, festiv, în 1876, unui public delirînd de entuziasm.

Într-un limbaj muzical nou, artistul german trimitea mesajul său către oameni, atît prin Inelul Nibelungului, cît şi după aceea, prin creaţiile maturităţii sale depline, Tristan şi Isolda, Parsifal. Păstrînd viziunea tragică a vechilor greci, cufundîndu-se în Evul Mediu germanic, în poezia lui genuină, încărcată de expresia nemijlocită a sufletului popular, adăugînd o viziune filosofică în care iubirea e cînd principiu universal creator, conciliator ori instrument superior apt a aboli «voinţa de a trăi» (influenţa lui Schopenhauer e de netăgăduit în concepţia wagneriană tîrzie), Wagner a dat glas unei creativităţi de o complexitate unică revărsată generos într-o Tondichtung, unificată în enorma-i diversitate prin articulaţiile faimoaselor leit-motive. Poet tot atît de mare pe cît de genial compozitor, el a ilustrat nu numai idealul romantic al fuziunii tuturor artelor, deziderat preponderent germanic, dar a demonstrat parcă şi aserţiunea lui Lessing după care poezia şi muzica nu sînt două arte, ci «eine und die selbe Kunst» (una şi aceeaşi artă), şi numai împreună alcătuind adevărata, suverana poezie în sensul cel mai înalt, «Blüte des menschlichen Geistes», după vorba lui Herder[8].

Dar strălucirea muzicii wgneriene a pus, probabil, în umbră valoarea însăşi a textului poetic care nu poate, firește, fi considerat în sine, dincolo de îngemănarea cu sunetul muzical. Luînd în mînă totuşi libretul lui Tristan şi Isolda, bunăoară, şi parcurgîndu-l chiar fără amintirea muzicii (ceea ce l-ar transforma, normal, într-o meduză aruncată pe nisip), trăieşti, în virtualitate, opera însăşi. Totul e concentrat într-o maximă economie a versului (în sensul strîngerii simţirii în tipare dintre cele mai stricte). Te găseşti într-un univers diferit de acela al rit murilor martelate, al timbrurilor metalice din tetralogie. Aici mai răsună alternanţe ritmice după modelul acelui inegalabil autor medieval al romanului cavaleresc Tristan şi Isolda, Gottfried von Strassburg, deoarece Wagner a cercetat toate sursele vrednice ale veacului de mijloc. Dar din epica dulce, cu vers frumos a poetului cavaler a rămas totuşi foarte puţin în drama wagneriană. Toate cuceririle poeziei romantice s-au strîns laolaltă în lirica arzătoare a acestei noi tragedii a destinului, în care iubirea, trezită prin filtrul magic în inimile celor doi, depăşeşte limitele condiţiei umane, atingînd acea înălţime de unde nu mai e întoarcere, viaţa şi moartea sînt una, iar cuplul redevine unitate originară. Forţa implacabilă care-i mînă pe îndrăgostiţi spre sfîrşitul fatal emană din toată poezia textului care nu cunoaşte interstiţii neutrale, ci un legato fără cusur într-un neîntrerupt crescendo. Oricît de lungi, tiradele celor doi au un adevăr, o suferinţă şi o frumuseţe de vrajă. Spunînd lucrurile cele mai adînci care s-au spus pînă atunci despre iubire, poetul foloseşte forme împrumutate diverselor secole în feluri reînnoite, cu o impetuozitate stăpînită cu mînă de maestru. Întîlnirea îndrăgostiţilor e tratată ca o alba medievală, specia clasică a întîlnirii neîngăduite de dragoste, vegheate de un prieten credincios, în speţă Brangäne. Dar în tiparul spart al vechii forme, Wagner a făcut să pătrundă o aleasă laudă a nopţii prielnice iubirii şi omologate cu moartea, spusă de cei doi într-un murmur amintitor de cele mai înfiorate versuri ale lui Novalis. Tot înăuntrul albei renovate răsună întrebările care trădează climaxul iubirii, confuzia perechii în unitate: «Bin ichs? Bist dus? / Halt ich dich fest? / Ist es kein Trug? / Ist es kein Traum?». Şi urmează jubilaţia incomparabilă, intraductibilă, în clipa cînd eroii realizează comuniunea lor desăvîrşită: «O Wonne der Seele! / O süze, hehrste, / Kühnste, schönste, / seligste Lust! / Ohne-Gleiche! / Uberreiche! / Uberselig! / Ewig! Ewig!».

Sentimentul atinge aci intensitatea care nu se mai poate rosti decît într-o supremă exaltare, amintind, pentru noi, poate, un moment liric similar din Scri-

[8] «Ideen zur einer Philosophie der Geseluchte der Menschheit» Cartea 13 — par. 2.

soarea IV *de Eminescu, unde castelana și cavalerul ar trăi* «pretutindeni fericire, de e viață, de e moarte».

Granițele se abolesc în magnifica poezie wagneriană de iubire și Isolda rostește murind cîntecul etern al celor aleși care intră în edenul unității regăsite: «...in des Weltatems / wehendem All- / ertrinken- / versinken- / unbewusst- / höchste Lust!» *Căci moartea nu mai e moarte, ci reintegrare.*

Potențată prin muzică, prin fluidul acela sonor în care se întîlnesc senzualități șerpuitoare cu ecouri ale absolutului întrevăzut, poezia capătă demnitatea și noblețea pe care i-au visat-o toți cei mari ai lumii, redevenind, ca în vremurile vechi, stare, stare de grație, punte spre absolut.

Și Wagner marchează în istoria artelor lumii care se caută, se unesc și iar se despart, un moment de propice conjuncții, un moment crucial din istoria spiritului.

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

ION MARIN SADOVEANU: WAGNER ȘI BAYREUTH*

Pentru cel care pornește întîia oară spre Bayreuthul wagnerian, aș recomanda, ca drum de pregătire, calea prin Nürnberg. După cetatea lui Hans Sachs și a lui Albrecht Dürer, după biserica sfintei Marta — unde, odinioară, în veacul Reformei, se ridica scena «maiștrilor cîntăreți» pentru a reprezenta *Siegfried*-ul aceluiași Hans Sachs, între altele — impresiile și înțelegerea călătorului se vor fi obișnuit cu gîndul adînc ce-l așteaptă și se cere descifrat în preajma altarului din pădurile bavareze. Va întîlni, călătorul, pelerini ca și el, prin trenuri sau pe șosele, grăbind pe cei o sută de kilometri de drumuri de codru, spre festival. Dar să nu se înșele. Nu toți — cel puțin așa era înainte de războiul de astăzi — sînt credincioșii aceleiași religii. Și dacă Nietzsche ar mai cerceta, s-ar mai frămînta încă pentru mulți, ca în anul de izbîndă, dar și tragism bayreuthian, 1876. Totuși, gîndul acestui teatru unic e mult mai sădit decît atunci. Iar întrucît privește împărtășirea lui, în propriul său neam germanic, e definitivă.

* Considerînd opera lui Wagner drept cea mai strălucită eflorescență modernă a dramei de evadare, de tip romantic (a cărei replică antiromantică — într-o viziune simetrică — ar fi reprezentat-o opera lui Bernard Shaw), I. M. Sadoveanu i-a acordat o atenție cu totul deosebită. În cadrul studiilor, articolelor, foiletoanelor și mai ales al conferințelor experimentale și radiofonice, el a făcut ample referințe la acest punct de răscruce din evoluția fenomenului dramatic și teatral universal, evidențiindu-i noutatea, valoarea și forța de înrîurire.

În mod cu totul deosebit el s-a interesat însă de creația lui Wagner în trei momente distincte ale existenței sale.

Mai întîi în anii 1937—1938, cînd, în calitatea sa de director general al teatrelor și operelor române, se străduiește și reușește să aducă la București «întregul Ring wagnerian», *Tetralogia* completă, prezentată de Opera de Stat din Frankfurt pe Main, în zilele de 27—30 aprilie și 3 mai 1938. (În raportul înaintat cu acest prilej ministrului cultelor și artelor, omul de teatru sublinia în mod expres «înlăturarea oricăror preocupări politice în raporturile cu partenerii germani și ținerea relațiunilor pe un plan de pură colaborare artistică»).

În al doilea rînd, în anii 1941—1943, în preajma și cu ocazia aniversării a 130 de ani de la nașterea și a 60 de ani de la moartea compozitorului, cînd I. M. Sadoveanu ține trei conferințe radiofonice: *Wagner și Bayreuth* (28 noiembrie 1941, pe care o publicăm acum), *Richard Wagner, poet* (14 decembrie 1941) și *Richard Wagner, poet și filosof* (12 martie 1943, al cărei text nu s-a păstrat).

În sfîrșit, în 1956, cînd dedică trei dintre conferințele ciclului *Muzica în istoria culturii* (susținut sub auspiciile Filarmonicii de Stat „George Enescu) creației lui Wagner și ecourilor ei.

I. OPRIȘAN

Drumul acestui gînd şi luptele lui, le vom povesti aci.

Din tinereţe încă, de pe timpul lui *Rienzi*, Richard Wagner purta cu el rîvna unui teatru după măsura dorurilor şi idealurilor sale de artă. Era dezgustat de spiritul comercial ce stăpînea în toate socotelile scenelor, şi nu putea în nici un fel să se bucure de succese, datorită diminuării lucrărilor prin tăieturi şi adaptări, după gustul publicului făcute. Pe măsură ce se limpezea în el ideea dramei muzicale — adică a acelei creaţii de scenă, născută şi ajutată de muzică, avînd un caracter religios, pentru o comunitate ce se împărtăşea din ea —, creştea şi gîndul unui teatru menit să o înfăptuiască, ţinut departe de toate afacerile şi compromisurile. Idealul lui Wagner era, din tragedia elină, Eschil, adică începuturile naţional-religioase. Şi cînd poetul german scria : «*zilele unor asemenea tragedii erau adevărate sărbători în cinstea zeului cel mare. Zeul însuşi se rostea lămurit şi solemn, în astfel de împrejurări, iar poetul nu era decît marele preot*», se exprima gîndul fundamental al viitoarei *Tetralogii*, şi al scenei care trebuia să o poarte.

În calea sa, proiectul a îmbrăţişat multe forme. După 1849 şi mişcarea de la Dresda, în epoca de popas la Zürich, ideea teatrului dorit, ia o înfăţişare revoluţionară. Wagner scrie : «*Dacă aş avea peste 10.000 de taleri, aş proceda în felul următor : Aci, unde mă aflu, şi unde nu e prea rău, aş pune să se clădească un teatru după planurile mele, şi numai din grinzi şi scînduri, pe o prea frumoasă pajişte. Aş dărui acest teatru strict cu decorurile şi maşinăriile necesare reprezentării lui „Siegfried“* (care avea să se preschimbe în *Tetralogie*, mai tîrziu). *Cine s-ar anunţa şi ar călători în acest scop pînă la Zürich, ar căpăta o intrare asigurată şi, firească, gratuită. La audiţie, aş mai pofti : tineret, universităţi, asociaţii corale. În bună rînduială de ascultători, aş da trei reprezentaţii ale lui „Siegfried“ într-o singură săptămînă. Apoi, după ultima reprezentaţie, aş dărîma teatrul şi mi-aş arde partitura. Iar celor care l-au plăcut, le-aş spune : faceţi şi voi la fel !*»

Wagner ţine să izoleze, din obişnuintele epocii, din preocupările meschine ale vieţii de toate zilele, ideea solemnă şi festivă a reprezentării dramei muzicale. El pustieşte, abstractizează teoretic şi revoluţionar totul în jurul teatrului său pentru a-l rupe de vremea sa.

Dar, mai tîrziu, cînd îşi tipăreşte textul *Tetralogiei*, prin circulaţia căruia caută să strîngă adepţi, gîndul reapare, mai puţin exploziv, mai împăcat cu realităţile, schiţînd posibilitatea unor cicluri de spectacole în repetiţiri periodice. Dar, la simplitatea teatrului său, Wagner tot nu renunţă : «*Mi-aş dori un teatru provizoriu, pe cît posibil de simplu, poate numai din lemn, şi calculat, în interior, numai pentru necesităţi artistice*». E visul de totdeauna a tuturor celor care au clădit un teatru de poezie adevărată. Şase zeci de ani mai tîrziu, în cadrul unui mare congres de teatru ţinut la Roma, «Convegno Volta», participanţii Europei întregi au fost de acord cu această pură şi austeră idee wagneriană : teatrul simplu, neîncărcat, neaurit, pregătit pentru marile săvîrşiri interioare... Şi Wagner se adresează la prieteni pentru realizarea scenei sale festive. Cel mai entuziast dintre toţi e Ludovic al II-lea, regele Bavariei. Se croieşte un proiect grandios, care avea să se înfăptuiască la München. Îmbătat de apropiata realizare,

Wagner uită pentru o clipă, în fața monumentalului și somptuosului proiect, gîndul său de puritate artistică. Dar cheltuielile necesitate și neîncrederea în compozitor provoacă un imens scandal, și ideea cade.

Retras la Triebschen, în vila singuratică dintre plopi, în fața Lucernei, Wagner reia, limpezind și întărind gîndul cel vechi. Pentru ca ideea să rămînă nepătată, nu trebuie să primească nimic din afară. Și aci se fixează asupra alegerii locului : Bayreuth. E un orășel, despre atmosfera neutră a căruia Wagner avea cunoștință. Și lucrul acesta îl mulțumea știind că va avea totul de construit, din temelii, după măsura visului său de totdeauna. E clipa în care i se fac neîncetate propuneri pentru alegerea localității. Stațiuni mondene și climaterice, bogate, vor să-i clădească teatrul în cuprinsul lor. Eroic și dîrz, Wagner refuză toate propunerile. Demersurile sale acum sînt grele și neîncetate. Se adresează parlamentului, cancelarului Bismarck. Poetul e lăsat la propriile sale mijloace. Asociațiile de subscriitori produc puțin. Totuși, în 1872, în ziua în care împlinea 59 de ani, Wagner izbutește să așeze piatra fundamentală a teatrului său. Și în clipa celor trei lovituri de ciocan, el rostește aceste cuvinte : «*Fii binecuvîntată piatră de temelie. Să stai vreme îndelungată și să ții cu putere*». Apoi, la opera de la Bayreuth a urmat un concert, la care s-a cîntat a noua simfonie a lui Beethoven. E bucata care l-a întovărășit pe Wagner în toate împrejurările mari ale vieții sale. Lupta continua însă să fie grea. Ajutoare veneau puține. Teatrul tot nu se clădea. A trebuit atunci ca intervenția regelui Ludovic al II-lea să fie hotărîtoare. El a dat un avans de 100.000 de taleri, și scena de la Bayreuth a răsărit.

Primul spectacol din *Tetralogie* a avut loc la 13 august 1876. Acesta e anul cel mare pentru Bayreuth. Pînă la 30 august, întreaga *Tetralogie* a fost reprezentată de trei ori.

Gîndul adînc și curat al înfăptuiri lui luci departe, ca o ultimă flacără înaltă, de romantism, ce bătea peste veac. Acestei lumini i-a dat inima sa Nietzsche, cu protestantismul lui sever ; i-a dat nădejdea entuziastă marele Baudelaire ; i-a dat înflăcărarea lui, Brahms și atîți alți artiști ai Europei întregi. Critica însă și presa, din prima zi, au tăgăduit. Realizarea a fost mai prejos de așteptări, la aceste prime reprezentații, iar atmosfera creată de public n-a depășit-o. Wagner, însuși, era dezgustat. Nietzsche însă, mai puțin om de acțiune decît amicul său, mai intransigent, văzînd numai o aproximativă realizare a visului de la Triebschen și, mai ales, văzînd, după cum spunea, pe Wagner prizonierul wagnerianului, a simțit prăbușindu-se întreaga lui încredere. Între Wagner și Nietzsche, în fața teatrului de la Bayreuth înfăptuit, e deosebirea dintre omul de teatru înnăscut, acordînd totuși visurile sale cu un anumit realism exigent, și intelectualul ce alungă tot ce nu se integrează sau micșorează viziunea sa.

Ceea ce exigențele reale, sub toate raporturile, au deviat, în înfăptuirea teatrală din vechiul gînd, vom nota în cîteva cuvinte.

Deși în tehnica scriitoricească a compoziției sale, după cum am mai spus-o, Wagner se apropie de un anumit clasicism, prin intermediul clasicismului francez mai ales, ca viziune scenică, însă, el e un artist de baroc. Aci stă, în primul rînd, motivul pentru care n-a ales forma tea-

trului grecesc pentru teatrul său, formă ce nu s-ar fi putut împăca, dealtfel, cu clima. I-a trebuit teatrul închis pentru aparatura scenică. Ca om de teatru cu o anumită viziune, și care nu-și neglijează publicul, el știa prea bine că o asemenea aparatură complicată costă mult. Deci, o primă dependență de factorul financiar, cu care tocmai vroia s-o rupă. De aci o tehnicitate modestă, pentru un început ; de aci, neplăcuta întîmplare de la primele spectacole : Walhalla trebuia să apară în fund. Și în locul ei, într-un gol întunecos, a apărut șeful mașinist, în cămașă, dînd din mîini. Deci, în viitor, pe cît posibil, îngrijirea mijloacelor tehnice.

Ideea de bază era : spiritul să treacă înaintea materiei. Astăzi, unul dintre cele mai complicate teatre, este teatrul de la Bayreuth. Și, în sfîrșit, în *Tetralogie* cel puțin, în cuprinsul creației, s-a dezechilibrat egalitatea dintre poezie și muzică. Prin introducerea diferitelor motive la orchestră, muzica preia rolul conducător.

Din melancolia tristelor întîmplări ale începutului, Wagner se refugiază iarăși în creația sa. Și în anii ce aveau să urmeze se zămislește *Parsifal*. Uvertura se cîntă în dimineața zilei de Crăciun 1878, la Wahnfried, locuința lui Wagner la Bayreuth, ca urare în cinstea doamnei Cosima. Decorurile sînt schițate de un pictor rus Jonkowsky, pe care Wagner îl întîlnise la Napoli.

Parsifal se reprezintă la Bayreuth, în al doilea ciclu de la 1882, prima dată în ziua de 26 iulie. Pentru prima dată, Wagner se hotărăște să acorde teatrului său regimul obișnuit întrucît privește participarea publicului, adică prin cumpărarea biletelor. Ce departe sîntem de gratuitatea viziunii de la Zürich și chiar de confreriile wagneriene de subscriitori, selecționate, fiind singurele îndreptățite să se bucure de împărtășirea dramei muzicale nou născute !

Pe scena de la Bayreuth, *Parsifal* mai joacă încă un rol hotărîtor. El creează adevăratul stil de interpretare al acestui teatru, sub conducerea personală a maestrului.

Problema aceasta nu-și găsise încă dezlegarea, cu șase ani mai înainte, în cadrul ciclului inaugural al *Tetralogiei*.

Oricîte adaosuri sau corectări ar fi adus realizarea gîndului inițial al lui Wagner despre teatru, aceasta nu înseamnă că astăzi scena de la Bayreuth nu se deosebește, și ca atmosferă și ca execuție, de toate celelalte.

Clădirea roșie și sobră, de cărămidă aparentă, tristă și mohorîtă pe dinăuntru, cu scăunelele ei de paie, și ușile laterale dînd direct în prospețimea pădurii, cu orchestra nevăzută și somptuozitatea imensei sale scene atrage.

Duhul ei curat, neținut poate chiar în extazul religios al perechii de vizionari Wagner—Nietzsche, într-o vreme ce nu îngăduia chiar limpezimile cele mai de sus, se simte permanent dînd puteri nouă marilor idealuri de artă [...]

Ceea ce a fost privit ca o simplă ciudățenie genială de un veac cu mai puține posibilități de înțelegere, capătă o substanțialitate și o înălțare, care ar putea pune în milioane de suflete adevărata bucurie, din gîndul vechi nechinuit al lui Richard Wagner.

DIDACTICA

G. CĂLINESCU: [Știință și spirit critic]*

Rubrica de față își propune să devină cu timpul un îndreptar prețios, atît în activitatea profesorului de literatură română, cît și a tineretului studios, liceal și universitar. Prin comentarii adecvate de estetică și metodologie literară, dar mai ales prin amănunțite analize de text, întreprinse dintr-un unghi de vedere modern, asupra operelor reprezentative ale literaturii noastre clasice și contemporane, prevăzute în actuala programă analitică de învățămînt, ea tinde să răspundă nu numai necesităților bibliografice pe care le ridică obligatoriile cursuri de perfecționare profesională, dar și pregătirii temeinice pentru obținerea gradelor științifice. Așteptăm sugestii din partea tuturor celor interesați de îmbunătățirea predării literaturii române în școală.

I. D-voastră care veniți de la liceu trebuie să știți că deosebirea între liceu și universitate este radicală. La liceu, în privința literaturii române, vi s-au dat un număr de cunoștințe elementare în chip dogmatic, fără a se admite discuție asupra lor. Acolo ați fost instruiți (căci la liceu se dă instrucție) că avem o literatură română, că scriitorii mai de seamă sunt Eminescu, Vlahuță etc., vi s-au oferit cîteva judecăți dinainte formulate, vi s-au dat în fine în legătură cu scriitorii cîteva date biografice.

La Universitate se face știință și, întrucît ne privește, se exercită spiritul critic. Fără îndoială prea puțini dintre d-voastră veți profesa mai tîrziu istoria literară, și tot atît de puțini vă veți face critici. În majoritate veți deveni profesori. Dar tocmai de aceea trebuie să asistați

---

* Împreună cu alte documente călinesciene mai de mult semnalate (vezi articolul nostru, *Documente G. Călinescu*, în *România literară*, an XIV, nr. 41, 8 oct. 1981, p. 8), în arhiva Institutului de istorie și teorie literară din București se păstrează și conceptul unei originale lecții de seminar, vădind preocupări didactice și tendințe pedagogice revelatoare pentru aprecierea vocației de dascăl a ilustrului istoric literar.

Textul manuscrisului, împărțit în trei capitole (dintre care numai ultimul are și titlu: *Fond și formă*), totalizează zece file (scrise cu cerneală verde), cu foarte puține corecturi, reprezentînd, probabil, ultima redactare a subiectului ce urma să fie prezentat oral.

Conferențiar de estetică și critică literară la Universitatea din Iași, și profesor titular de istoria literaturii române moderne la Universitatea din București, unde își inaugura cursurile, doctoral ,cu prelegeri de înaltă ținută științifică și de larg ecou public, G. Călinescu se adresa, după cum se vede, în cu totul alți termeni studenților întîiului an de facultate, ținîndu-le *autentice* lecții de seminar, fără teorii savante sau digresiuni erudite, ci, pe măsura înțelegerii lor, cu explicații amănunțite (mereu exemplificate) și cu aplicații pe texte clasice.

Georgeta STOIA-MĂNESCU

înşivă cîţiva ani de zile la descoperirea adevărului şi la formularea judecăţilor, pentru ca mai tîrziu ca profesori să puteţi ţine manualele şcolare în pasul progresului gustului şi al ştiinţei şi să vă feriţi de îngustimile profesorale.

Iată o primă problemă cu aspect universitar, pe care aveţi dreptul şi chiar datoria a o pune aici, dar care nu vi-ar fi fost îngăduită la liceu : e bun manualul şcolar ? În linii generale, în măsura în care v-a orientat, fără erori paradoxale, arătîndu-vă la timp drumul cel adevărat, el a fost util. Acum după ce însă aveţi o informaţie sumară, trebuie să vă întrebaţi asupra valorii lui absolute. De pildă, manualul înfăţişează pe Al. Vlahuţă ca un poet însemnat, pus îndată după Eminescu. Nici T. Maiorescu, nici E. Lovinescu, nici un critic de oarecare reputaţie nu dă mare însemnătate acestui autor. Dimpotrivă, se fac ediţii ale operei lui Al. Macedonski, se constată stima cea mare pe care atîţi poeţi valoroşi, care l-au cunoscut au pentru acest poet. Însă manualul nu-l cuprinde. De data aceasta constatăm că T. Maiorescu a tăcut cu desăvîrşire în privinţa lui Macedonski, însă intenţionat, spre a insinua lipsa de preţuire. Cum se explică aceste fenomene ?

Manualul şcolar este întocmit după un program analitic, redactat la rîndu-i de persoane oneste, dar care nu s-au întîmplat niciodată a fi cele mai pricepute în materie literară. Pe de altă parte, autorul manualului, profesor secundar, desigur bine intenţionat, adaugă unghiul său de vedere. Autorii acestor manuale nu sunt oameni cu o mare experienţă literară şi nici Maiorescu, nici Lovinescu ori Ibrăileanu nu au compilat manuale. Ei fac o muncă folositoare, cu efecte, în sfera liceului, dar din punct de vedere universitar părerea lor este discutabilă şi noi avem datoria de a o discuta.

Însă am pomenit de critici. Cineva ar putea să înţeleagă cum că profesorul autor de manual este cenzurabil, însă un critic renumit nu, că adică părerile criticilor sunt infailibile. Ei bine, Maiorescu nu preţuia pe Macedonski deloc. Avea deprtate ori nu ? Înţelegerea tot mai largă şi motivată ce se arată azi de către oameni fini, înrîurirea rodnică a poeziei macedonskiene, dovedeşte că Macedonski era un poet valoros. Aşadar tăcerea lui Maiorescu e criticabilă.

Cum se explică această atitudine ostilă a lui Maiorescu ? Înlăturăm ideea unei vrăşmăşii personale. Maiorescu nu era receptiv la un anume fel de poezie ; asta e totul. Vasăzică şi părerea criticului celui mai fin trebuie examinată de generaţiile următoare fără false idolatrii.

Am obiectat manualului şcolar prezenţa ori absenţa unor autori. Însă putem pune şi altă întrebare. Ştirile materiale ce ni se dau sunt ele exacte, întregi ? Trebuie oare să primim fără control data de naştere a lui Creangă, pe care ne-o dă manualul ? Iată că istoricii literari nu sunt încă dumiriţi cînd s-a născut povestitorul şi n-au nici un document decisiv. Despre Odobescu manualul spune doar că a murit şi se zicea odată, de o crudă boală. Noi aflăm însă că Odobescu s-a sinucis cu stupefiante pentru o femeie care nu era soţia lui. Lucrul are interesul său. Vasăzică, aci la Universitate noi avem obligaţia de a fi informaţi, de a şti tot ce se poate şti. Dar asta nu e bine zis. Căci şi cel mai bine informat, nu are toate cunoştinţele posibile. Oricînd poate ieşi la iveală un document despre Eminescu care să completeze ori să modifice unele ştiri.

Noi n-avem numai datoria de a înregistra ceea ce se iveşte, ci şi de a ieşi în calea documentelor, a le dibui pe unde bănuim că se pot afla. Mişcarea aceasta de căutare a adevărului nu încetează niciodată, căci dacă investigaţia în jurul cutărui scriitor mai vechi poate fi relativ închisă, a murit, însă un scriitor de seamă contemporan a cărui pagină biografică este încă albă *[sic !]*

Din ce-am spus pînă acum reies două lucruri :

1) că Universitatea aduce pe tineri să lucreze şi să asiste la lucrarea de descoperire a adevărului, în cazul nostru ştiri biografice, istorico-literare etc., aceasta fiind laturea propriu-zis ştiinţifică, materială.

2) că ea îi invită să discute şi să asiste la discutarea valorii scriitorilor şi chiar asupra opiniilor critice.

Cu privire la cel de al doilea punct sunt necesare lămuriri. Pe mulţi îi poate atrage ideea de a lua parte la desbateri în mod liber. Aci însă nu ne gîndim la discuţii spectaculoase, în contradictoriu, ci la procesul uneori meticulos, urmat în bibliotecă, şi care se chiamă *critică*.

Ce este critica ? Este emiterea unei judecăţi de valoare asupra unei opere de artă în baza unui criteriu, adică al unui unghi de vedere. Critica e (definiţie provizorie) o afirmaţie ori o negaţie motivată.

Atunci se pune îndată întrebarea : care este criteriul cel bun ? Unii fac critică, zic ei, ştiinţifică, alţii impresionistă, alţii filologică, etc. Veţi vedea că eu voi ironiza metoda unora, în vreme ce alţii o vor persifla pe a mea. Nu există pînă acum vreun temei de a decide că o metodă este absolut fără rezultate, iar alta infailibilă. Unul foloseşte o metodă, altul pe *toate* împreunate, metoda e strîns legată de personalitatea criticului.

Deci, notaţi acest lucru că criticul nu e un simplu spectator obiectiv, el e mai mult sau mai puţin artist, deci e personal, are un timbru propriu şi metoda e un exponent al persoanei. Un critic prin urmare interesează nu numai prin nuda judecată ci şi prin farmecul intelecţiunei lui critice. Observaţia se aplică oricînd şi oriunde se emite o judecată, chiar deci şi la Universitate.

Există deci o disciplină care se întreabă asupra normelor de urmat în formularea unei judecăţi de valoare, însă pînă acum nu a spus nimic acceptabil ca un adevăr. Estetica în orice caz ajută minţilor să întrevadă complexitatea problemelor. Tînărul trebuie să se ferească deci să îmbrăţişeze o opinie a esteticianului drept o propoziţie ştiinţifică. Fiecare estetician are, dealtfel, estetica lui. Estetica n-a depăşit marginile unei filosofii, ale unei problematice. Un punct însă asupra căruia toţi sunt de acord este că pentru a emite judecăţi critice este nevoie a avea gust.

Ce este însă gustul ? În mod frecvent se petrece acest fenomen : profesorul citeşte o strofă care lui i se pare adîncă şi frumoasă şi studenţii rîd ca de ceva rizibil. Sau invers, profesorul neagă valoarea unor versuri foarte citate în manual, iar studenţii fac o figură incredulă. Toţi cred în gustul lor şi mai mult încă îşi închipuie că în privinţa asta nu e admisibil ascendentul altuia. Lumea în general are acest sentiment, greşit, că a avea gust înseamnă a avea dreptul de a declara că ceva place sau nu place. Gustul e dar pentru cei mai mulţi, bunul plac subiectiv. Însă *gustul* ca instrument de recepţie critică e o reacţie obiectivă. Nu toată lumea are gust, după cum nu absolut toată lumea are vedere.

Funcția gustului este de a da o judecată cît mai aproape de aceea pe care o va confirma istoria literară. Puțini sunt aceia care, practic, pot face aceasta. În materie de muzică cei mai mulți preferă *Steluța* unei sonate de Beethoven. Acesta nu-i un motiv de a ne schimba părerea despre Beethoven. Sunt destui aceia care declară onest că nu se pricep la muzică. Evident trebuie o educație deosebită a urechii și a sufletului pentru ca din complicația orchestrației pe baza unei teme să surprinzi o emoție organizată. În literatură, din cauza răspîndirii științei de carte, individul profan e mai recalcitrant și-și apără cu tărie opinia lui. Prin urmare aci, la Universitate, avem și această misiune de a desăvîrși educația artistică. După ce studentul s-a convins pe cale speculativă că plăcerea lui nu-i gustul care formulează judecăți obiective, se cade să-l punem în prezența cui are gust și a-l face să participe la motivările aceluia. Subliniăm că gustul nu funcționează niciodată ca o simplă afirmație ori negație *(da, nu)* ci e însoțit de motivări, adică de explicări ale operei, de analize. Cu cît exegeza operei este mai subtilă și mai vastă cu atît se vădește mai mult prezența gustului care astfel devine credibil.

Teoretic, eu ar trebui să reprezint aci gustul cel mai evoluat. Fără îndoială nu vorbesc de persoana mea empirică, ci de ideea pe care o reprezint. Dacă aș admite că eu aci nu înfățișez o experiență artistică mai bogată decît a d-voastră, atunci tot acest seminar stă pe un non-sens. Deci admițînd, teoretic, că eu am «gust», adică acea facultate de a da judecăți de valoare universale, se pune întrebarea de ce d-voastră ați fi obligați a crede mai degrabă în gustul meu decît în al d-voastră ? Rațiunea ar fi aceasta. Persoane contemporane, reputate a avea gust, intrate în istoria literaturii, recunosc, cu rezervele cuvenite, că am facultatea de a percepe esteticul. (Repet, e vorba de persoana mea simbolică, nu de mine personal). Afară de această recunoaștere dovedesc, practic, în fața d-voastră că pot motiva mai întins și mai complex impresiile. Experiența mea literară e mai veche. Cunoștințele mele sunt de asemenea, dacă nu excepționale, oricum mai bogate decît ale d-voastră. Prin urmare e cazul de a admite, principial, că între judecata d-voastră și cea a mea, judecata mea este cea mai *probabilă*. Zic probabilă, căci este în orice caz discutabilă, putînd fi ori infirmată, ori lărgită.

Educarea d-voastră se va face luînd ca punct de plecare opinia mea probabilă, cu încercare din partea d-voastră de a o discuta motivat, informat și complex.

Însă pentru asta trebuie să scadă treptat diferența de nivel cultural care este între noi. Noi trebuie a ajunge a nu ne deosebi deloc din punctul de vedere al informației. Și cunoscătorul care ascultă cunoaște opera lui Beethoven și uneori ca executant și firește și orchestranții. Diferența stă doar în intensitate și expresie. Urmează dar să știți ce trebuie citit pe aceleași drumuri urmate de mine sau de alți oameni cu experiență. Pe de o parte trebuie să încetați a mai citi unele lucruri (căci) e inadmisibil ca Enescu să cînte și Beethoven și bucăți lăutărești), apoi trebuie să citiți monumentele literaturii noastre și ale literaturii universale.

II. Ceea ce distinge pe omul de gust care pricepe critic o operă de artă de simplul opinant întîmplător este limbajul. Criticul are un limbaj tehnic prin care stabilește mai repede relații de la speță la gen (baroc, romantic, pastoral, picaresc, prerafaelit, botticellian, caragialian etc.) și inventează cuvinte care exprimă mai analitic structura operei sau nuanța satisfacției estetice. Asta nu înseamnă, cum și-ar închipui unii, că criticul are o vorbire prețioasă, plină de radicale prețioase și să e deajuns a născoci o vorbă spre a spune ceva. În general criticul fuge de cuvintele vechi tocite, lipsite de expresivitate : poetic, remarcabil, frumos, etc.

A reda. Unul din cuvintele care se folosec des în lumea semidoctă este *a reda.* Coșbuc, se zice, *redă* țăranul ardelean așa cum este el, Alecsandri *redă* în pasteluri natura românească, Creangă *redă* țăranului moldovean, copilăria și vorbirea moldovenească.

Semidoctismul expresiei se poate dovedi și prin aceea că nici un spirit distins (Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, etc.) și nici un scriitor de seamă (Caragiale, Sadoveanu, etc.) nu admit în vocabularul lor acest verb.

Apoi el e evident prin prea marea folosire ce se dă cuvîntului, care provine din franțuzescul *rendre.* În limba franceză *rendre* înseamnă «a transpune», de pildă a traduce un text. Atunci «a reda bine» vrea să zică a transporta esențialul din original în translație. Cuvîntul are o aplicare mai largă oriunde e vorba de a reproduce un model. Pictorul bunăoară ține «să redea», „rendre", asemănarea modelului pictat. Cuvîntul a căpătat folosire mai accentuată acolo unde se vorbea mai des de «imitație».

În limba română însă lumea incultă folosește verbul *a reda* într-un mod prea vag. Ce înseamnă aceea că G. Coșbuc redă țăranul ardelean ? Un poet liric nu face etnografie și în Coșbuc nu se vede nici o intenție de a zugrăvi țărani. Cel mult se poate spune că viața lirică a lui Coșbuc nu depășește pe aceea a țăranului ardelean mijlociu. Ce înseamnă iarăși : Creangă redă graiul moldovenesc ? Creangă «nu redă» ci «vorbește» moldovenește. În cazul *Pastelurilor* s-ar putea obiecta că Alecsandri concurînd pictura urmărește să zugrăvească peisajul român. Însă cum poezia nu urmărește, chiar și prin descripție, asemănarea ci deșteptarea de emoții prin interpretarea peisajului, cuvîntul «a reda» nu are nici un rost. *Pastelurile* nu sunt un document ci niște viziuni semnificative. Prin urmare Alecsandri nu «redă» ci «dă» pur și simplu.

Chiar limitînd folosirea verbului «a reda» acolo unde se pune chestiunea unei imitări a realului, cuvîntul nu-i bun fiindcă produce confuzii. Multă vreme, pornindu-se de la *Poetica* lui Aristot, unde se zice că poezia este *mimesis,* s-a înțeles greșit că arta reproduce realul. Însă Aristot însuși înțelege prin imitație nu numai ceea ce este ci și ceea ce ar trebui să fie, admițînd centaurul și pînă și eroarea de a face o cerboaică cu coarne (deși femeia cerbului n-are coarne). El înțelege prin imitație capacitatea omului de a născoci cu fantasia lumi posibile, de a răspunde naturii cu ficțiunea. Imitația e arta de a face verisimil. Azi noi suntem înțeleși că poetul, romancierul creează, fie în formă mai vizionară, fie în aspecte mai apropiate de lumea reală.

Foarte mulți dintre d-voastră înrîuriți de un manual școlar zic «Creangă redă țăranul așa cum este el». Iată o propoziție care are aerul de a spune ceva și nu spune nimic. Căci spre a estima capacitatea de «redare» ar trebui să știm cum este obiectul. Ei bine, întrebarea ce se poate ridica este : cum este țăranul ? Atunci se va vedea că noi nu știm cum este realitatea, că realitatea însăși trebuie definită. Critica ar degenera în chipul acesta într-o expertiză.

În concluzie : verbul *a reda* trebuie înlăturat cu desăvîrșire din limbajul critic.

Bovarism. Cuvîntul *bovarism* ce se întrebuințează frecvent în critică de la o vreme, aplicat mai ales scriitorului văzut biografic, și cu înțelesul că-și proiectează în operă imaginea ce și-o face despre sine, vine dintr-o carte a lui Jules de Gaultier, *Le bovarysme* (nouvelle édition. Paris, Mercure de France, 1921). Acesta, pornind de la eroina cunoscutului roman al lui Flaubert, definește bovarismul așa : «*Cette faculté est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*». În sensul acesta și Don Quijote este un bovaric, fiindcă și el se iluzionează asupra persoanei sale. Bovarismul este, cum recunoaște și de Gaultier, o speță de idealism, acceptarea idealului ca real.

III. *Fond și formă.* Școala folosește în mod curent distingerea la o operă a fondului de formă. Acest unghi de vedere dualist a înflorit prin școala hegeliană. Termenii nu pot fi înlăturați, căci sunt utili și în natura lucrurilor, dar fiindcă se fac mari erori la analiză pe baza lor, trebuie să ne lămurim asupra marginii lor. În discuțiile noastre noi vom da termenilor o altă aplicare. Fiecare e dator a medita asupra problemei și cînd se folosește de această terminologie să știe hotărît ce accepție îi dă.

În mod curent școala înțelege prin *fond* grupul de idei și sentimente și uneori modelul de la care se presupune a fi pornit artistul, iar prin *formă* — aspectul sensibil (sunet, materie, cuvînt). Analiza are tendința de a atribui fiecărui factor o valoare estetică separată, admițîndu-se că *fondul* poate fi artistic, iar *forma* nu și invers. Astfel se vorbește despre înălțimea ideilor, despre noblețea sentimentelor, despre puritatea limbii, despre frumosul grai moldovenesc. Mentalitatea școalei, este că dacă o înaltă idee filosofică se exprimă într-o frumoasă limbă română, rezultatul trebuie să fie o frumoasă poezie. În realitate nu se-ntîmplă acest lucru.

Este un lucru cu desăvîrșire admis azi, și care nu mai suferă discuție, că nu se poate vorbi de frumusețe decît cînd a apărut opera de artă. Nu există idei frumoase și forme frumoase, ci numai opere frumoase. A considera limba, esteticește, e un non-sens. Efectul artistic rezultă din sinteză. Bunăoară, cuvintele *pomadă, găgăuță* sunt ele artistice ? Cei mai mulți spun că nu. Iată-le însă în funcția poetică, la Eminescu :

— «*Ne-ați venit apoi, drept minte o sticluță de pomadă*»...
— «*Încît fonfii și flecarii, găgăuții și gușații*»...

Revenind la cei doi termeni, este riscant a întemeia analiza pe prejudecata că *fondul* este ideal și *forma* sensibilă. Să luăm o frază muzicală. Care e fondul ei ? Unul va spune că «destinul» sau campania în Rusia «din 1812». Astea sunt însă simple etichete, idei călăuzi-

toare. Fondul, fraza, este complexul de sunete însuși. Avem înainte un bust de marmură. Cineva are să spună că *fondul* este persoana reprezentată, că deci sculptorul «a redat» figura cuiva. Asemănarea poate trezi mulțumiri de alt ordin persoanelor interesate, ea nu e un factor important, întîi fiindcă un bust bun nu seamănă de multe ori cu modelul, apoi fiindcă modelul însuși ne e necunoscut. A arăta statuia lui Cezar și a explica : *fondul* este Cezar și *forma* e piatra, e o absurditate. Nimeni nu știe cum a fost Cezar. Se mai poate spune : bustul reprezintă «un cap de bărbat». Dar dacă analiza decurge prin raportarea continuă la ideea anatomică a capului de bărbat, cădem în eroare și mulți alunecă pe această pantă. Dimensiunile, proporțiile capului nu sunt ale unui om real, ochii n-au pupile, liniile sunt stilizate și șterse, părul arbitrar. Capul în general pare al unei ființe chimerice, asemănătoare vag cu pămîntescul om. Și totuși, bustul e bun. Să se mai noteze că sculptorul, care se pretinde a imita, nu imită pielea și tot farmecul piesei stă în superficia poroasă și cioplită a materialului. E un om, însă cu porificație minerală Prin urmare fondul sculpturei îl formează obiectul sensibil în totalitatea lui, reprezentînd un binom fictiv, ireal Atunci care e *forma* ? Considerăm formal o operă de artă ori de cîte ori o receptăm desfăcută, parțial. Astfel, abstrăgînd de la impresia totală, constatăm că muzicantul adoptă gama minoră, că alege un tempo : adagio, că uzează de acorduri disarmonice, că preferă o anume instrumentație. În sculptură examinînd în detalii bustul constatăm : alegerea unei marmuri, anume procedeu sintetic de a trata organele, o umflare a suprafețelor etc.

Fiind vorba de *Ion* al lui Rebreanu mai toți spun : Rebreanu «redă» țăranul ardelean. Deci acesta ar fi *fondul.* Însă unii nu recunosc în Ion pe țăranul de dincolo și protestează. Și dealtfel și de ar fi existat o asemenea intenție, lucrul e fără interes, fiindcă în roman nu apare țăranul ardelean, ci un țăran unic, de negăsit în afară de sfera ficțiunii. Nimeni nu simte nevoia să caute modelul, încît comparația cu un fond exterior e fără rost. În *Ion* facem cunoștință cu o anume lume, cu Ion, cu nevasta lui, cu socrii lui, cu familia Herdelea, care toți par organici și deci vii. Această lume fictivă e *fondul* romanului. *Forma* rezultă din examenul prin dezarticulare. Atunci putem observa că Rebreanu scrie fără culoare, că introduce acțiunea alternativ și pe sectoare, că intervine, abia băgat în seamă, cu idei sociale, că tonul general al romanului e festiv ca într-o epopee, etc.

A considera *fondul* înseamnă dar a face descripția operei care are o lume a ei proprie ; a studia *forma* este a urmări mîna artistului.

Cu toate astea este la Eminescu, la V. Hugo filosofie. Aceasta însă, în măsura în care nu e absorbită de opera de artă, sau în măsura în care o disociem prin abstracție, aparține biograficului. Astfel, Rodin, care e un Michelangelo modern, cu preferință spre dinamic și grațios, sculptează figuri muncite de viața interioară aproape bestializate *(Gînditorul, Balzac, Cetățenii din Calais).* El e un hugolian înscriind monstruos desfacerea gîndului din materie. În sensul acesta putem vorbi de o concepție de viață a lui Rodin, de un Weltanschaung și asta poate sluji ca idee călăuzitoare. Însă fondul fiecărei opere în parte nu e o filosofie.

Aplicații : *Mortua est, [text neterminat]*

IPOTEZE

O EROARE ARGHEZIANĂ SAU O SIMPLĂ GREȘEALĂ DE TIPAR?

Sînt cîțiva ani de cînd versul arghezian *În seara răzvrătită care vine* — pe care toată lumea îl citește conform textului atît de celebru al poeziei *Testament* — m-am deprins să-l interpretez cu o mică modificare, permițîndu-mi înlocuirea cuvîntului *seară* cu un altul, *scară*, mult mai prozaic, este adevărat, dar cît de «potrivit» cu celelalte «cuvinte potrivite» ale strofei : «suite de bătrînii mei...», și care ... «să o *urci* te-așteaptă», cartea mea-i ... *«o treaptă»*.

După cum se vede, în aceeași strofă, apar trei cuvinte, un verb *(urci)*, un participiu *(suite)* și un substantiv *(treaptă)*, care trimit, toate, la lecțiunea adoptată de mine și nu la aceea impusă de textul tipărit al poemului.

Care a fost cuvîntul ivit inițial din pana marelui poet ; s-a strecurat cumva, aici, e eroare ; cum a fost ea posibilă atunci și cum s-a putut permanentiza, prin intermediul a zeci de ediții succesive ; care ar trebui să fie forma corectă a acestui vers ? Iată probleme pe care, acum, cînd opera lui Tudor Arghezi a intrat definitiv în patrimoniul culturii românești, este de datoria noastră să le punem, chiar cu riscul de a înfrunta grelele blesteme rostite împotriva acelora care îndrăznesc «a umbla prin oseminte».

Care a fost cuvîntul inițial scris de Arghezi ? În lipsa bruioanelor, pe care poetul le distrugea sistematic, după mărturia lui Șerban Cioculescu, vom încerca noi să reconstituim în proză ideea poemului. Ea trebuie să fi arătat în felul următor : *Fiule, la moartea mea nu vei avea de la mine prea mult, nu vei avea decît o carte, semnată de mine. Dar bagă bine de seamă, cartea aceasta, a mea, nu e o carte oarecare ; ea este o carte fundamentală, o adevărată* TREAPTĂ *în* SCARĂ. Este evident că s-a gîndit la SCARĂ și nu la SEARĂ, căci «treapta» nu poate face parte decît din obiectul desemnat de cel dintîi dintre cuvinte și niciodată din obiectul desemnat de al doilea.

Prima transpunere în versuri trebuie să fi fost foarte apropiată de redactarea inițială : 1 Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / 2 Decît un nume adunat pe-o carte, / 3 Cartea mea-i fiule, o TREAPTĂ / 4 ÎN SCARA... care vine / 5 De la străbunii mei pînă la tine / 6 Și care ... să o urci te-așteaptă. /

Realizată cu o mare economie de mijloace, această versiune era deosebit de concisă. Existau însă, cîteva amănunte care-l nemulțumeau. Poetul a încercat să le elimine, recurgînd la remediile sale obișnuite : dislocările sintactice. Așa, de exemplu, pentru a evita repetarea cuvîntului «carte», versul notat mai sus cu numărul *3* este mutat la sfîrșitul frazei. Prin mutarea celui mai important vers în final, strofa întreagă capătă o strălucire deosebită. Mai mult decît atît, plasat acolo, el asigură o legătură normală de idei cu versul următor : *«Așeaz-o cu credință căpătîi»*. Și, totuși, operația nu se efectuează fără un mic inconvenient : fragmentarea sintagmei *o treaptă în scară*, prin azvîrlirea determinatului la sfîrșitul strofei, în timp ce determinantul rămîne chiar la începutul ei : ÎN SCARA... care vine / De la străbunii mei pînă la tine / Și care... să o urci te-așteaptă / Cartea mea-i, fiule o TREAPTĂ.

Dar astfel de situații sînt frecvente în poezia lui Tudor Arghezi. Poetul nu le ocolește, dimpotrivă. Nu s-a afirmat, oare, pe bună dreptate că ele dau un farmec deosebit poeziei argheziene ? Ca și cum cele două elemente constitutive ale sintagmei nu erau destul de departe unul de altul, poetul se grăbește, parcă, să adauge, între versurile 5 și 6, două versuri noi, care le distanțează și mai

mult. Și de data aceasta este vorba de un efect secundar, rezultat din încercarea poetului de a rezolva un alt aspect ce-l nemulțumise. Este vorba de pronumele *care* și de apariția lui repetată la un interval foarte scurt, în versurile *3* și *5*. Căci Arghezi, despre care se spune că iubea toate cuvintele limbii românești, avea totuși o antipatie : pronumele relativ *care*. Și aici stă mărturie un lung articol, scris probabil într-un moment de mînie, adevărat pamflet al poetului împotriva urîțeniei acestui pronume, de a cărui prezență nu ne putem totuși lipsi.

În cazul de față, Arghezi nu poate să se dispenseze de cei doi *care*, pentru că de fapt nici nu dorește să renunțe la cele două propoziții atributive. Ca atare nu exista decît o soluție : intercalarea unor versuri care să atenueze efectul urît produs de repetarea pronumelui relativ. Să mai observăm, chiar la începutul strofei, întîlnirea neplăcută, s-ar putea spune aproape o cacofonie, dintre sunetele substantivului *scară* și acelea ale «antipaticului» *care*. Pentru înlăturarea ei, existau două posibilități : 1) Inserarea unui epitet între cele două cuvinte ; 2) Înlocuirea cuvîntului *scară*. Așa cum era de așteptat, Tudor Arghezi a optat pentru prima soluție, intercalînd epitetul *răzvrătită*. N-ar fi exclus însă, să se fi gîndit și la soluția a doua, de vreme ce a lăsat cu atîta ușurință înlocuirea cuvîntului SCARA pe seama întîmplării. Rolul întîmplării l-a jucat, credem noi, în cazul de față, tipograful. Mai dificil este să explicăm cum s-a impus cuvîntul SEARA încă din 1927, data apariției *Cuvintelor potrivite*, și cum s-a menținut pînă astăzi, prin preluarea lui în fiecare dintre cele șapte ediții definitive de *Versuri*. A fost el acceptat de Tudor Arghezi sau substituirea lui n-a fost nici măcar remarcată ?

Fără îndoială că ipoteza a doua pare mult mai plauzibilă. Nimic mai ușor de explicat decît o scăpare din vedere ! Iar în cazul de față avem suficiente motive să credem că, în adevăr, faptul a fost foarte posibil. Se știe din mărturiile lui Șerban Cioculescu, că marele poet neglija să ceară înapoierea manuscriselor sale de la redacții sau edituri. «Corectura» o făcea Arghezi, de cele mai multe ori apelînd la memorie. Să nu ne surprindă așadar strecurarea unor greșeli de tipar în textele argheziene. Faptul a fost semnalat de G. Pienescu în excelenta sa postfață la ediția de *Versuri* Tudor Arghezi, apărută în 1980, la Editura Cartea Românească.

Într-o zi a anului 1966, G. Pienescu privind încă o dată autograful facsimilat al unei poezii semnată de Tudor Arghezi, reprodus în *Istoria literaturii române*... a lui G. Călinescu la p. 733, remarcă o deosebire față de textul cunoscut din ediții. Versul : *Dar bucurii, tînjire și suspine* din facsimil (de fapt reproducerea unui poem trimis de poet lui G. Călinescu, în 1927, pentru revista *Sinteza)* a devenit în volum : *Dar bucurii tînjite și suspine*, cu schimbarea substantivului în adjectiv și eliminarea virgulei ! «Întrebîndu-l pe Tudor Arghezi care este forma corectă, el mi-a confirmat corectitudinea formei din facsimil.»

Între cazul expus mai sus și acela pe care îl prezentăm noi există multe puncte comune : în ambele cazuri este vorba de paronime : *tînjire* și *tînjite* la G. Pienescu ; *seară* și *scară* la noi. Există, apoi, o eroare care constă în substituirea unei litere : *t* în loc de *r* (la G. Pienescu) ; *e* în loc de *c* (la noi). Eroarea se menține, în ambele cazuri, în toate cele șase ediții definitive.

După enumerarea aspectelor similare, să consemnăm și două deosebiri, care pun exemplul de mai sus într-o situație extrem de favorizată față de exemplul nostru : prezența unui document : autograful facsimilat ; validarea apoi de către poet a textului facsimilat, în defavoarea celui din edițiile definitive.

Este evident că nu putem aduce, în sprijinul demonstrației noastre, dovezi atît de concrete. În schimb, ne vom baza pe o analiză minuțioasă a textului. Avem în vedere doar o strofă de șase versuri a poetului, din care, astăzi, cuvîntul SCARA lipsește. Inițial, el a existat, probabil. Arghezi a construit, pe baza lui, un întreg complex metaforic, l-a folosit din plin, recurgînd nu numai la unul, ci la *trei* dintre numeroasele sale semnificații.

Primul sens în care este folosit cuvîntul *scară* este cel propriu. În poem nu se acordă acestui sens decît o atenție foarte scăzută. S-a considerat, că obiectul fiind prea cunoscut, descrierea ar fi fost de prisos. Din elementele de descriere ale obiectului, Arghezi a reținut, totuși, unul singur : *treapta*. Dar și acesta este folosit ca termen de comparație : *Cartea mea e ca o treaptă*. Prin eliminarea elementului comparativ *ca*, se obține o metaforă : *Cartea mea-i ... o treaptă*, pe care o vom numi *metaforă de bază*.

Poetul acordă o importanță mult mai mare unui alt sens, aproape necunoscut, al cuvîntului SCARA. Acesta nu

este înregistrat în dicționare. Am putea presupune că el aparține domeniului imaginar al poetului. Sensul a fost născocit în întregime de poet sau, mai degrabă, reconstituit de el pe baza unor picturi murale, care i-au reținut atenția în cîteva dintre bisericile noastre vechi. Este vorba despre o uriașă scară de lemn. Fiecare dintre treptele acestei scări simbolizează cîte o generație umană, totalitatea lor, adică *scara* în întregul ei, simbolizînd scurgerea generațiilor. Spre a o distinge de scările celelalte o vom denumi *scara vîrstelor*.

Pentru a arăta că intuiția noastră se bazează pe un procedeu destul de întîlnit în poezia lui Tudor Arghezi, vom aminti că poetul a mai imaginat, cu alte ocazii, și alte tipuri de «scări». Menționăm aici doar două dintre ele. Prima este destul de asemănătoare cu aceea denumită de noi *scara vîrstelor* și apare într-un *Psalm (Vecinul meu a strîns cu nendurare)*: *Păretele-i veacul pătrat, / Și treapta e veacul în lat, / Și scara e toată vecia.* Cealaltă apare în *Cîntec mut*, din volumul *Flori de mucigai*. Ea are un caracter celest, cu totul diferit de celelalte «scări»: *Scara din cerească-mpărăție / Scobora în infirmerie. / Pe trepte de cleștar, / Peste patul lui de tîlhar.*

În *Testament* «scara vîrstelor» se bucură de o descriere amplă. Obiectul însuși este definit, chiar în text, foarte clar: *Scara... care vine de la străbunii mei pînă la tine.* Pentru a întregi imaginea, Arghezi a folosit un material bogat ce reclamă, printr-un semantism adecvat, prezența cuvîntului *scară* și nu aceea a cuvîntului *seară*.

În descrierea *scării vîrstelor*, poetul nu se oprește la elementele materiale. Dar obiectul ne este înfățișat cît se poate de clar, s-ar putea spune în mod insistent, atît prin așezarea pe scară a acelora ce reprezintă generațiile, cît și prin relația, ascendentă sau descendentă, care le leagă. Ea este pusă în lumină de o dublă opoziție nominală. Cea dintîi formată din două substantive, stabilește o relație de familie: *străbuni* («străbunii mei») față de *fiu*. Ea este întărită de o altă opoziție, de data aceasta de adjective, care reliefează opoziția de vîrstă dintre reprezentanții celor două generații: *bătrînii* («bătrînii mei»), față de *tînăr* («*și care, tînăr...*»).

Cele două opoziții nominale sînt întărite printr-o dublă opoziție verbală. Prima este determinată de cele două funcții pe care le poate avea cuvîntul *scară* în propoziție: ca *subiect* sau ca *obiect*. Fiecare dintre cele două funcții este ilustrată de către două propoziții complementare. Ca *subiect*: *scara vine de la străbunii mei pînă la tine*, căreia i se opune propoziția: (scara care) *așteaptă să fie urcată* de către fiu. Ca *obiect*: (scara a fost) *suită de către străbuni*, căreia i se opune propoziția: *să fie urcată* (de către tînăr).

Fiecare dintre cele două perechi ale opoziției este dublată, la rîndul ei, fie de o opoziție de perspectivă, fie de o opoziție temporală. Ea este descendentă în cazul străbunilor care, așezați pe treapta cea mai înaltă, privesc de sus în jos către fiu. În consecință, scara *vine* (folosit figurat pentru *coboară)* de la străbunii mei pînă la tine (folosit ca substitut pentru *fiu)*. Perspectiva este ascendentă în cazul fiului, care, așezat pe ultima treaptă, privește de jos în sus către străbuni. În consecință, scara *așteaptă* să fie urcată.

Opoziția temporală este marcată de participiul *suite* față de subjonctivul *să le urci*. Participiul ne arată că, în momentul în care este prezentată scara, străbunii au efectuat ascensiunea și se află în partea ei superioară, în timp ce verbul folosit la subjonctiv arată că fiul n-a început-o: *care să le urci te-așteptă*.

Introducînd în analiză cele patru criterii: relație de familie, relație de vîrstă, criteriul perspectivei și acel temporal, am obținut opoziții foarte clare 1, *bătrînii — tînăr; 2. suite — să le urci; 3, străbunii — fiule; 4, vine — așteaptă*. Ele atestă, într-un mod cît se poate de evident, prezența în text a cuvîntului SCARA, astfel că se impune adăugarea celei de a cincea opoziții: 5, *scară — treaptă*.

Ca o curiozitate trebuie notat faptul că în text, opozițiile sînt dispuse în mod concentric. Termenii primei opoziții, cei mai apropiați între ei, *bătrînii* și *tînăr*, sînt cuprinși între cei doi termeni ai opoziției a doua, formată din cuvintele *suite* și *urci*, totul fiind intercalat între termenii opoziției a treia, care, la rîndul ei, este inclusă în cadrul opoziției a patra. Ultima opoziție, cu termenii cei mai depărtați unul de altul, este a cincea, adică aceea formată din cuvintele *scară* și *treaptă*, care le include pe toate celelalte. Simetria de o extraordinară perfecțiune amintește de predilecția poetului, în tinerețe, pentru rimele în oglindă, de tipul *a b c c b a*, folosite în strofele de șase versuri.

În sfîrșit, nu trebuie uitat reprezentantul unei alte generații, care își găsește locul firesc în această *scară a vîrstelor*:

Poetul însuși (cf. versul arghezian din *Arheologie : «Eu priveghez pe ultima lor treaptă»*). Situarea lui în partea de jos a scării în imediata apropiere a fiului, dar pe o treaptă mai sus, ca reprezentant al unei generații anterioare, este relevată de opoziția *tată : fiu*, marcată, în text, prin formula de adresare : *fiule !* Pe de altă parte, prezența tatălui în *scara vîrstelor* este atestată și de raportarea la dubla folosire a pronumelui posesiv *mei* : strămunii *mei* (în versul 2) și bătrînii *mei* (în versul *4*). Este vorba, în fond, de acel «Eu», pronume personal la nominativ, folosit cu legitimă mîndrie de Poet, în versul 18 al poemului : *«Eu am ivit cuvinte potrivite»*. Căci, spre deosebire de antecesori, care s-au mulțumit să urce în mod mecanic de pe o treaptă pe alta, *tatăl-poet* este și «autorul» treptei pe care stă, în măsura în care a investit în ea toate acele calități enumerate cu grijă în partea a doua a poemului.

Din punct de vedere stilistic *scara vîrstelor* reprezintă o metaforă cu un singur termen (scară), care are ca punct de plecare următoarea comparație :

TREAPTA	:	Y
X		SCARA VÎRSTELOR

În care putem identifica, cu ușurință, cei doi termeni necunoscuți : X = scară (ca obiect care servește la urcat) ; Y = generație. Prin introducerea acestor termeni, comparația va arăta astfel :

TREAPTĂ :	GENERAȚIE
SCARĂ	SCARA VÎRSTELOR

Ea trebuie citită în felul următor : *Treapta are în scară rolul pe care îl are o generație în scara vîrstelor*. Prin eliminarea termenilor intermediari, se obține o metaforă cu doi termeni *(treaptă* și *scară)*, dintre care primul *(treaptă)* face parte și din metafora de bază.

Al treilea sens al cuvîntului *scară* este foarte important pentru înțelegerea întregului *Testament*. De data aceasta nu mai e vorba de un sens care aparține domeniului imaginar al poetului, ci de un sens cunoscut : *scară de valori*. La prima vedere s-ar părea că Arghezi nu s-a ocupat de descrierea *scării de valori*, așa cum a procedat în cazul *scării vîrstelor*. Singurul element de descriere pare să fie dat de cuvîntul *răzvrătită*, care cere însă o lungă discuție de natură semantică. De aceea este preferabil să începem prin prezentarea aspectului stilistic, cu atît mai mult cu cît este vorba de a identifica o altă grefă metaforică, apărută ca un element complementar al celei dintîi. Punctul de plecare îl constituie o comparație, axată, și aceasta, pe metafora de bază : *Cartea mea-i... o treaptă*. Primii doi termeni ai comparației apar, așadar, în text. Al treilea termen ne este sugerat de cuvîntul *treaptă*, ca element aparținînd unui obiect care servește la urcat sau la coborît : *scară*. Prin urmare vedem că Arghezi a vrut, de fapt, să spună un lucru foarte simplu : *Cartea de față este, în cadrul scării de valori a culturii românești, ca o treaptă într-o scară*.

Dar poetul nu reține, în text, decît prima parte a comparației : *Cartea ca treaptă*, pe care o metamorfozează. Pentru a doua parte a comparației : SCARA DE VALORI ca *scară* (obiect care servește la urcat), poetul lasă pe cititor să o deducă din prelungirea firească a termenilor primi. E adevărat însă că, pentru a-i ușura lectura, imaginea *scării de valori* este sugerată prin intermediul *imaginii* alăturate a *scării vîrstelor*, care s-a bucurat, așa cum am văzut, de o descriere amplă. *Scara de valori* apare astfel ca o adevărată grefă la *scara vîrstelor*, dar nu ca o grefă metaforică, asemenea celei anterioare, ci ca element de descriere.

În concluzie, este vorba de un complex bazat atît pe elementele descriptive cît și pe elemente stilistice, care se intersectează. La metafora de bază se adaugă o grefă metaforică, reprezentată de o sintagmă care este în același timp un element de descriere : *scara vîrstelor*, pe care se grefează un alt element de descriere : *scara de valori*, care reprezintă, la rîndul ei, un element stilistic, ca o a doua parte a comparației din care s-a format metafora de bază însăși.

Dacă integrăm cuvîntul *carte* în seria semantică din care face parte (seria valorilor culturale), obținem comparația care ar trebui citită astfel : *În scara de valori a culturii românești, Cartea de față reprezintă o treaptă valorică asemenea unei trepte dintr-o scară*. Pentru a înțelege, însă, în ce constă importanța acestei trepte valorice în cadrul culturii noastre, trebuie să ieșim din cadrul strîmt al strofei de care ne ocupăm și să parcurgem cele 24 de versuri cuprinse între versul 15 și versul 36, ale *Testamentului* Aici Arghezi enumeră toate acele excepționale calități, care fac din *Cartea* sa o treaptă de o valoare deosebită în scara culturii românești. Dealtfel, tot la aceste versuri trebuie să recurgem, pentru a înțelege exact sensul epitetului *răzvrătit* în cadrul strofei de care ne ocupăm.

Explicația acestui cuvînt pune mai multe probleme. El reprezintă o metaforă cu un singur termen, reminiscență a unei comparații a cărei reconstituire este foarte dificilă. Pentru a ajunge la ea, este necesar să cunoaștem sensul, cu totul insolit, pe care îl are cuvîntul *răzvrătit* în textul de față. El este folosit aici cu înțelesul său etimologic (v. sl. *razvratiti)* «întors, răsucit», sens atestat și în primele noastre texte, începînd din secolul XVI pînă în secolul XVIII. Cu siguranță că Arghezi însuși, mare cunoscător al limbii vechi, l-a folosit cu același sens într-un psalm *(Pribeag în ses, în munte și pe ape):* «Marea mă închide, lutul m-a oprit. / Am alergat și-n drum *m-am răzvrătit* / Și n-am scăpat din zarea marei stepe». În mod evident, aici nu e vorba de o «răzvrătire« în sensul de revoltă a eroului liric. Citind *Psalmul* în întregime, vedem că eroul liric, ca unic personaj al poemului, nici nu ar avea împotriva cui să se răzvrătească. Arghezi vrea să spună cu totul altceva. Închis în limitele înguste ale spațiului *(Sînt prins de patru laturi deodată),* eroul liric nu reușește să evadeze din el în ciuda eforturilor sale *(am alergat),* care-l duc la inevitabilul eșec al *întoarcerii* din drum *(și-n drum m-am răzvrătit).*

Un sens asemănător are cuvîntul *răzvrătit* și în *Testament.* Folosindu-l ca epitet pe lîngă *scară,* Arghezi vrea să atragă atenția noastră asupra caracterului «răsucit», «sucit», *întors* al acestei *scări răzvrătite,* prin opoziție cu *scara dreaptă,* a cărei imagine ne este mult mai prezentă în minte, din cauza aspectului ei geometric foarte simplu.

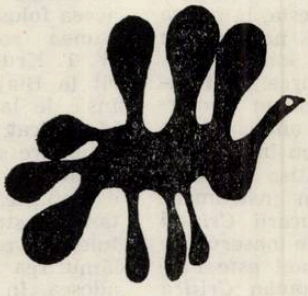
Problema este ușor de descifrat, dacă ținem seama de *scara de valori* prezentată mai sus. Cu alte cuvinte cultura românească a avut, pînă la apariția *Cărții,* un aspect liniar, asemenea unei scări drepte. Apariția *Cărții,* caracteristica ei de treaptă valorică fundamentală în această scară, a dat culturii românești un alt aspect, «răzvrătindu-i-l», cu alte cuvinte, schimbîndu-l pe acela pe care îl avusese înainte de apariția ei. Este ceea ce Poetul ne spune răspicat ceva mai departe: «Ca să *schimbăm,* acum, *întîia oară,* / Sapa-n condei și brazda-n călimară».

Epitetul *răzvrătită* apare astfel tot ca o grefă metaforică, axată pe aceeași metaforă de bază. Sintagma care le cuprinde pe amîndouă este formată din versul *6,* urmat nemijlocit de prima jumătate a versului *1: Cartea mea-i... o treaptă / În scara răzvrătită.*

Folosit, așadar, în două grefe metaforice, o dată alături de epitetul *răzvrătit* și a doua oară alături de propoziția relativă: «*care vine de la străbunii mei pînă la tine*», cuvîntul *scară,* ce, probabil, apărea în text o singură dată, are o funcție dublă, fiind elementul de bază al celor două imagini care se suprapun: *scara de valori* cu caracterul ei «răzvrătit» și *scara vîrstelor.* Versul la care ne-am referit: *În seara răzvrătită care vine* este de neconceput fără cuvîntul de bază al întregei strofe, cuvîntul *SCARA.*

Este o problemă pe care o considerăm, din punctul nostru de vedere, elucidată. Cît privește felul în care a fost definitivată această strofă de către autorul ei, credem că este vorba de o problemă cu totul diferită. Cum a putut să tolereze, timp de patru decenii, o gravă eroare este o întrebare la care nu se poate răspunde ușor. Să fi fost vorba, așa cum am presupus la început, numai de o simplă greșeală de tipar neobservată?

Dan BUGEANU



«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

[DESPRE CUGETARE]

(I)

[191v] Iară aceea ce se cugetă se numește obiectul cugetărei.

Precum obiectul cugetărei sau este cu putință, adică așa fel care în aeve nu este de față, ci totuși poate fi, sau aievnic, adică așa fel, care în faptă este de față ; așa și cugetarea sau este despre materie cu putință (problematică), sau aievnică (assetorie). Adică cînd cugetăm despre un lucru care este numai cu putință, atuncea cugetarea noastră este problematică ; iară cugetînd despre un obiect ce este de față avem cugetarea aievnică sau assetorie, așa pentru exemplu cugetînd eu un veșmînt prețios, pe care nu-l am, însă pot să-l am, cugetarea mea este problematică ; iar cugetînd eu un ceasornice pe care-l am în faptă, cugetarea mea este aievnică.

Printre alte proiecte păstrate în manuscrisele sale, se pare că Eminescu pregătise și un «compendiu» privind logica formală, asupra căruia atrăgea atenția încă G. Călinescu în cunoscutele-i exegeze. Lucrul însă nu i-a preocupat pe cercetători. Textul se păstrează în manuscrisul 2258 și este plasat după traducerea *Criticii rațiunii pure*, fiind scris pe foi de același format și cu o grafie asemănătoare. Organizarea foilor, inițial răzlețe, în două *corpusuri* și legarea lor împreună face impresia, la prima vedere, că textul de care ne ocupăm este continuarea traducerii kantiene.

Pornind de la constatarea că Eminescu nu întreprindea nici un demers de o asemenea natură fără un scop bine precizat, se poate susține, cu îndreptățit temei, că poetul își pregătise probabil prin acest «compendiu» un instrument de lucru în vederea traducerii *Criticii rațiunii pure*. Interesant de observat e și faptul că tratatul lui Kant este intitulat de tălmăcitorul lui român *Critica socotinței curate*. Mertiă apoi să fie subliniată importanța pe care Eminescu o acordă și aici, dezvoltării limbii naționale în formarea intelectuală și educația patriotică a poporului.

Problema care se pune de la bun început editorului este cea a definirii statutului acestui text. G. Călinescu consideră că el reprezintă «copia unor capitole de logică în limba română arhaică» *(Opera lui Eminescu 1*, în G. Călinescu, *Opere—12*, București, 1969, p. 343), fără să dea alte explicații. Terminologia ne amintește oarecum de aceea folosită de Timotei Cipariu în versiunea românească a tratatului lui W. T. Krug, *Elemente de filosofie*, tipărit la Blaj în 1861. Eminescu pornește însă de la alt tratat, ce rămîne să fie identificat. Deși ipoteza traducerii după o lucrare străină pare să fie exclusă, de vreme ce pe tot parcursul textului se exemplifică cu nume de localități din țara noastră, această situație nu constituie, din păcate, un argument decisiv în lămurirea problemei. Poetul introducea adesea, în operele pe care le traducea — cum face și în structura *Criticii rațiunii pure* —, reflecții personale. Ar fi

Cînd cugetăm noi despre un obiect, care este în faptă de faţă şi ne înfăţoşăm nouă vreo notă din acelaşi obiect, sau giudecăm, cumcă această notă ar putea să lipsească din acest obiect, sau din contră cumcă n-ar putea lipsi, în cazul cel dintîi cugetarea noastră este întîmplătoare (contrugens) sau despre materii întîmplătoare; iar în cazul cel din urmă cugetarea noastră este neapărată (necessaria) sau despre materie neapărată, pentru exemplu : // [192v]

Cînd cugetăm un om învăţat, această notă, învăţătura, fiindcă poate să lipsească din om, cugetarea mea este întîmplătoare, din contra cugetînd eu pre un om ca pre un animal cuminte, fiindcă aceste două note, animal şi mintea, nu pot lipsi din om, cugetarea mea este neapărată.

Despre cele mai înalte legi ale cugetărei

Regula în genere este aceea ce ne spune ce şi cum trebuie să lucrăm sau trebuie să lăsăm ; pentru exemplu această spunere : întrebuinţează mîncarea şi băutura cu măsură, este regulă. Regulă, care este neapărată şi universală, adică care fără deosebire se întinde spre toţi, se numeşte *lege*. De exemplu această regulă : dă fieşcăruia ce e al lui — este lege. Acele legi cărora se supun toate celelalte, se numesc legi mai înalte. Deci legile cele mai înalte ale cugetărei sunt acele reguli, cărora neapărat şi îndeobşte trebuie să le urmeze mintea în cugetare, însă fiindcă toată cugetarea este sau problematică sau aievnică şi cea aievnică iar sau întîmplătoare sau neapărată, pentru fieşcare din acestea trebuie să fie niscaiva legi mai înalte.

Despre legile cugetărei cei problematice

Aceea ce voim să cugetăm trebuie să fie cu putinţă de a se cugeta ; iară ca să fie cu putinţă de a se cugeta, se cere neapărat // [193v] ca să se nărăvească cu sine însuşi, pentru că aceea ce nu se nărăveşte cu sine însuşi nu poate prinde loc în cungiura înfăţoşărilor şi cunoşterilor deplin armonice. Aceea ce se poate cugeta numim noi fiinţa logică (ens logicum) iar aceea ce nu se poate cugeta este o nefiinţă logică (nonens logicum) ; — adică vrînd noi a cugeta despre vreun lucru, pe de-ntîi îl socotim pre acesta ca pre un ce, care se poate cugeta, iară apoi supuindu-l minţii noastre, adică vrînd în faptă a ni-l înfăţoşa, atuncea sau aflăm cumcă într-adevăr se poate cugeta şi cunoaşte acest lucru ca pre o adevărată fiinţă logică, sau găsim din contră cumcă nu se poate cugeta şi aşa apoi îl numim nefiinţă logică, sau nimic ; şi aşa

în acelaşi timp posibil ca încercarea aceasta să reprezinte transcrierea unor lecţii din cursuri pe care Eminescu le-a audiat în anii de studenţie.

Fraza cu care se deschide «compendiul» lasă de asemenea loc la presupunerea că textul de faţă este urmarea altor pagini, ce nu se păstrează în manuscrise. De o continuare a «compendiului» nu poate fi însă vorba, de vreme ce ultima pagină nu este ocupată decît jumătate. Eminescu revine asupra acestui text la o dată ulterioară şi face adnotări şi sublinieri cu cerneală roşie. Situăm intervenţiile respective în epoca gazetăriei ieşene, cînd poetul lua apărarea *Logicii* lui Maiorescu împotriva acuzaţiilor de plagiat formulate de G. Zotu.

«Compendiul» este materialul cu cea mai arhaică limbă românească din întreaga creaţie a lui Eminescu. Să mai notăm, în sfîrşit, că este şi ultimul text, de amploare, încă nepublicat din manuscrisele sale.

D. VATAMANIUC

nimic în înțelesul logic va să însemneze aceea ce nu se poate nicidecît cugeta.

Prin cuvintele neființă sau nimic ne obicinuim adeseori a însemna aceea, ce numai nu se găsește înăuntrul lucrurilor celor aievnice. Pentru exemplu : o curte în aer, un munte de aur. Dar însă noi vom întrebuința aeve și nimic în două înțelesuri ; adică înțelesul logic, încît privesc numai spre cungiura cugetărei (ființei în cuget) și iarăși în înțelesul aievnic, încît privesc spre cungiura ființei de față (a ființei din afară de cuget). Amîndouă aceste cungiure sunt în așa raport către olaltă, cît cungiura ființei cei aieve se poate privi ca o parte din cungiura celei logice. Pentru că acele ce sunt în cungiura ființei în aevea, trebuesc neapărat să se găsească și în cungiura cugetărei *[ilibizil]* // [194v] acele ce găsim în sfera cugetărei pentru aceea nu le punem încă în sfera celor ce sunt în aeve. Așa dar ceva sau un ce logic este aceea ce se află în sfera acelor ce se pot cugeta ; aceea ce nu se află în această sferă se numește un nimic în privința logică ; iară ceva în privire aevnică este aceea ce se găsește în sfera acelor ce sunt aevea ; ce e din contra se numește un nimic în privirea aevnică.

Cînd cugetăm noi ceva, cugetarea noastră se urmează prin mijlocirea unor înfățoșări, prin care deosebim noi acest obiect al cugetărei de către alte obiecte ale aceleiași cugetări. Aceste înfățoșări se numesc note, semne sau hotărîri (determinări) ale obiectului și alcătuiesc împreună conceptul obiectului.

Sunt unele note cari nu se suferă una pe alta și pentru aceea nu se pot uni laolaltă [1] ca împreună să poată alcătui un concept al vreunui lucru. Aceste note se numesc împoncișate, contraluptătoare sau contrazicătoare ; iară altele sunt cari se suferă una pre alta și pentru aceea se pot uni într-o înfățoșare, și aceaste se numesc note împreună-sunătoare. Acum fiindcă noi orice cugetăm, cugetăm numai prin o unire laolaltă a notelor, de aici se ivește această lege : Notele împoncișate nu se pot împreuna într-o cugetare. De exemplu : nu pot să cuget pre un om de cinste care să fie totodată și mincinos, sau un cerc care să fie totodată și pătrat. Adevărul acestei legi se dovedește prin conștiința noastră cea dinlăuntru, căci vrînd mintea noastră a lucra împotriva acestei legi, stă în loc și simte [2] neputință. Această lege stabilește neclătite hotară pentru acele ce se pot cugeta și așa // [196v] ne lămurește cungiura ființelor logice și această lege se numește principiul contrazicerii : principium contradictionis. După glasul acestui principiu, un lucru ale căruia note nu se nărăvesc laolaltă, este logicește cu neputință, este un nimic logic.

Principiul contrazicerei s-au obicinuit a se închipui [3] de filosofi prin această spunere : Cu neputință este un lucru totdeodată să și fie și să și nu fie. Însă această spunere n-are temei ; căci multe sunt, cari se pot cugeta și pentru aceea totuși nu sunt în aevea de față, pentru exemplu o curte în aer ; așa dar acest lucru fiind în cuget, însă nefiind de față, poate totdeodată și a fi și a nu fi. Deci mai bine se poate spune acel principiu cumcă : cu neputință este ca un lucru tot în aceeași privire totdeodată să și fie și să și nu fie.

Acum fiindcă prin note împoncișate nu e putință de-a cugeta ceva pentru că neputîndu-se ele nărăvi laolaltă, nu se pot nicidecum împreuna

într-o înfăţoşare sau unitate a conştiinţei : urmează cumcă din contra acele note, care se nărăvesc laolaltă se pot împreuna într-o unire a conştiinţei şi aceea ce avem să cugetăm, numai prin note împreună-sunătoare putem cugeta. Legea aceasta se numeşte principiul unirei : principium consensuo. Principiul unirei nu se deosebeşte altmintrelea de principiul contrazicerei, decît că principiul contrazicerei se răspunde cu tăgăduirea, iar acel a unirei cu aşezarea sau afirmarea.

Kant în *Critica secotinţei curate,* cu următoarele cuvinte închipuieşte principiul contrazicerei : Nu se cuvine subiectului acel predicat care [4] i se împotriveşte. Însă această formulă a lui Kant // [197 v] nu lămureşte îndeplin natura principiului contrazicerei ; pentru că poate fi ca predicatul cel ce acum se împrotiveşte subiectului altă dată să i se convină şi fiindcă după spusa lui Kant nu se cuvine subiectului acel predicat ce nu se nărăveşte cu dînsul, din contră ar urma, cumcă predicatul cu ce nu i se împrotiveşte, i s-ar cuveni ; însă cîte predicaturi sunt, care nu i se împrotivesc şi pentru aceea totuşi nu li se cuvin.

Despre legile cugetărei cei neapărate

Fiindcă tot obiectului care se poate cugeta se cuvin atare forme, cari se numesc şi hotărîrile dînsului, şi chiar cu neputinţă ca vreo hotărîre în acelaş moment al cugetărei obiectului, ca să se şi cuvină şi să nu i se cuvină, firește urmează cumcă din două hotărîri împoncişate numai una se poate însuşi obiectului cugetărei. De aci se naşte ca şi o universală lege a cugetărei, adeca aceasta : Dintre hotărîri împoncişate numai una putem să punem şi punînd pe una, trebuie să ridicăm pe cealaltă. Această lege se poate numi principiul contrapunerei (principium oppositionis).

Deşi este adevărat cumcă din două note împoncişate numai una se poate însuşi obiectului logicei ; totuşi de aci nu urmează cumcă fieşcărui obiect neapărat ar trebui să i se însuşească una din oricare două note împoncişate, căci noi lesne am putea să lăsăm obiectul în oarecare privire nehotărît, pentru exemplu : De este oarecareva om bogat, învăţat ş.a., atuncea numai cînd are un obiect îndeplin să se hotărască, nu este cu putinţă ca aceluiaş obiect vreo notă nici să i se cuvină nici să nu i se cuvină. Căci atuncea ar rămînea obiectul în oricare privire încă nehotărît, ceea ce se împrotiveşte cerutei îndeplin hotărîri. Deci lege este : ca fieşcărui obiect, ce se cugetă ca un deplin hotărît, fieşcare hotărîre cu putinţă sau să i se cuvină sau să nu i se cuvină. Această lege, care urmează din principiul contrapunerei se numeşte principiul // [198 v] îndeplinei hotărîri (principium determinationis omnimodae) sau principiul scoaterei terminului celui de mijloc sau celui al treilea (principium esclusi medii sau tertii scilicet inter duo contradictoria).

Despre legile cugetărei celei întîmplătoare

Fiindcă în toată întîmplarea cînd are să se cugete ceva ca îndeplin hotărît, una dintre hotărîrile cele împoncişate trebuie să se pună, iară în sine privindu-se toată hotărîrea poată să se pună : subiectul cugetătoriu n-ar putea nimic să pună, de n-ar fi ceva prin ce s-ar porni el spre a pune una sau alta. Acel ce pornitoriu are să meargă-nainte şi cu el să se lege aceea ce are să se pună [5]. Aceea ce s-au pus înainte şi se porneşte ca

să punem ceva se numeşte temei logic (ratio logica) ; iară aceea ce îi puterea acestui temei are să se pună şi că şi atîrnă de la dînsul se numeşte urmarea logică (consecutio logica). Deci mintea noastră din fire este pornită pentru a împreună-cugeta acele ce sunt laolaltă în raport de temei şi urmare. De aci urmează această lege a cugetărei : Nu pune nimic fără temei : adică orice voieşti să pui, priveşte aceasta ca pe o urmare şi o leagă împreună cu un ce mai dinainte, care să-i fie în chip de temei. Această lege se numeşte principiul împreună-legărei (principium conjunctionis).

În urmarea acestui principiu, de cîte ori însuşim sau tăgăduim noi vreunui obiect logic vreo notă, trebuie să fie un *ce* din care să se poată cunoaşte pentru ce are să i se însuşească sau să i se tăgăduiască aceeaşi notă. Pentru exemplu : Cugetînd eu despre Petru şi înfăţoşîndu-mi-l eu ca pre un om bogat, trebuie să fie oarece la mijloc, de unde să se înţeleagă pentru ce este Petru bogat... pentru că de ex. au găsit o comoară... această comoară găsită este temeiul bogăţiei lui Petru, iar bogăţia este urmarea, care firește este împreună-legată cu găsirea unei comori... Pentru aceea au şi obicinuit filosofii a numi acel princip a împreună-legării principiul termenului de agiuns (principium rationis sufficientis) şi pre acest princip îl închipuiesc // [199 v] ei cu următoarele cuvinte : Nimic este fără temei de agiuns — Nihil est sine ratione sufficiente.

Însă numirea acestui principiu precum şi formula prin care se închipuieşte nu este potrivită, căci sunt aşa temeiuri cari în sine privite nu sînt de ajuns, ci totuşi ne slujesc spre cugetare. Cînd adecă socotim noi ceva a fi asemenea adevărului, noi aceasta cugetăm, fiindcă avem temeiuri pentru această cugetare. Însă totdeodată simţim cumcă aceste temeiuri, deşi în sine şi pentru sine sunt adevărate, totuşi nu sunt de ajuns ca să ne aducă o învingere deplină şi lămurită şi pentru aceasta socotim noi aceea ce-am cugetat prin mijlocirea aşa unor temeiuri numai [6] ca pre un ce asemenea adevărului. Deci dacă tot aceea ce are să se cugete, trebuie să aibă temei de agiuns, atunci fără îndoială ar trebui să lipsească din şirul cugetărilor noastre o clasă întreagă, adică tot aceea ce este numai asemenea adevărului. Pentru aceea mai potrivit se poate închipui acel principiu prin următoarele cuvinte: Tot ce se cugetă are temeiul său ; căci în această formulă îndepărtîndu-se cuvîntul îndeajuns, el cuprinde şi cungiura acelor ce sunt numai asemenea adevărului, cari după formula cea de-ntîi nici de cît nu s-ar putea cugeta, şi numai aşa închipuindu-se acel principiu al împreună-legărei se poate numi lege universală a cugetărei.

Cînd cunoaştem noi nemijlocit împreună-legarea sau încopcierea a două concepturi, atunci n-avem nevoie de-un atare deosebit temei spre a împreună-lega aceste concepturi, pentru că temeiul lor zace într-însele. Pentru exemplu cînd zic : Dumnezeu este o fiinţă nemărginită. Însă cînd nu cunoaştem noi nemijlocit [7] împreună-legarea aşa unor concepturi, atuncea spre a le putea încopcia pre aceste laolaltă, ni este de trebuinţă un temei, care să fie deosebit de dînsele. Acest temei necunoscut x are să se cugete din afară din acele concepturi, pre carile le putem însemna cu a şi b şi pre carile vrem a le împreună-lega. Însă temeiul x are să fie în oareşcare privire cu a şi cu b, în vreo împreună-glăsuire sau legătură.

Atunci cumpănim x cu a şi cu b şi fiindcă // [200 v] aflăm că fieşcare dintr-aceste concepturi se potriveşte şi este într-o încopciere cu x, de aceea cu drept încheiem cumcă a şi b şi între sine se nărăvesc şi sunt într-o împreună-legare, ca chiar pentru aceea că amîndouă se potrivesc şi sunt încopciate cu x au oarece de obşte între sine, în privire către care şi însele acele concepturi au să se nărăvească şi să fie încopciate. Deci de aş vrea sau să afirmez cumcă a şi b n-au nici într-o privire vro asămănare şi totuşi aş îngădui cumcă amîndouă au în privire către un ce deobşte, atuncea mi-aş contrazice mie însumi. Această formulă ca şi o lege se poate spune cu următoarele cuvinte : Două concepturi cari se potrivesc cu al treilea se potrivesc şi între sine, sau cele ce se unesc cu al treilea se unesc şi între sine (consentienti entra uni tertio, consentiente inter se) şi această spunere ca şi o lege a cugetării se poate numi principiul încopcierei mijlocite sau principiul equalităţii cei relative.

Aceste sunt legile şi principiile cugetării cele mai înalte şi din aceste învăţăm, cum că atuncea numai vom cugeta drept, cînd nu vom pune nimic ce este contrazicatoriu ; cînd în tot acelaş act al cugetării din două note împoncişate vom pune numai una şi vom lega laolaltă aceea ce vrem să punem după raportul temeiului şi a urmărei. Din neîncetată punere, contrapunere şi încopciere se nasc toate şirurile cugetării pentru că numai aceste trei lucrări se repetă de-a pururea în cugetare şi se pot repeta fără contenire.

Însă fiindcă punerea şi contrapunerea sunt numai părţi ale contrazicerei şi legea încopcierei ne arată o urmare necoruptă, acele trei lucrări se pot reduce la conceptul contrazicerei şi a urmărei neîntrerupte sau consequentă. Deci îndepărtarea contrazicerei şi consequenţei sunt cele deobşte criterii ale adevărului ; căci prin aceste se poate judeca unirea şi încopcierea cugetărilor noastre fără de cari nu-i adevăr. Adevărul adecă nu este alta decît împreună-glăsuirea înfăţoşarilor şi cunoaşterilor noastre cu legile, — atuncea se numeşte adevăr formal ; iară de se naşte din cuviinţa lor cu legile cele materiale ale cugetărei se va numi adevăr material sau metafizic. Adevărul logic aşa dar nu se poate altmintrelea judeca decît prin aceea, cînd cercetăm noi la tot şirul cugetărilor noastre dacă au urmat punerea, contrapunerea // [201 v] şi încopcierea întocmai după aşezatele principii ; adică dacă este fără contrazicere şi consequentă. În acest şir sunt cugetările noastre în privirea către forma sa adevărată. Cu adevărat, că numai după adevărul formal nu se poate face oblu încheiere către adevărul cel material. Dară însă şi aceea este ştiut cumcă cugetările, cari după materia lor aşa sunt alcătuite, cît se împotrivesc legilor cugetărei fără de contraziceri şi neconsequenţe nu se pot părechia laolaltă, nu pot fi adevărate nici în privirea materiei lor.

Despre cele mai de frunte lucrări ale minţii

Fiindcă mintea în înţelesul cel strîmt luată ca o putere a cugetărei, mai cu samă în trei chipuri îşi împlineşte lucrarea sa, adecă sau cumpeneşte laolaltă înfăţoşari nemijlocite ale simţurilor şi cuprinde notele acestora cele comune într-o înfăţoşare universală, adecă cuprinde (concipit) de unde se nasc concepturi ; sau hotărăşte înfăţoşările mijlocite una prin alta, şi din nou le leagă laolaltă, adecă judecă, de unde purced judeţele; sau scoate adevărul sau minciuna a unui sau a mai multor judeţuri din-

tr-unul sau mai multe judeţuri, adecă scoate, de unde se nasc socoatele — deci precum de trei feluri este lucrarea minţii, aşa şi mintea cu trei numiri se deosebeşte, — adică cînd face concepturi se numeşte înţelegere mai pe strîns, cînd judecă se numeşte putinţa judecărei şi mai pe urmă, cînd socoate, se numeşte socotinţă sau raţie ; din aceste purced trei secţii [8] ale logicei analitice, din cari cea întîi tratează despre concepturi, a doua despre judeţe, şi a treia despre socoată.

Despre concepturi. Priceperea, părţile alcătuitoare şi naşterea concepturilor

Conceptul este acea lucrare a minţii prin care cu o înfăţoşare cuprindem feliurimile vreunui obiect, sau prin care ne înfăţoşăm deodată notele unui obiect ; aşa pentru exemplu cînd cuprind eu notele animalităţii şi raţionalităţii, cari sunt comune lui Petru, Pavel şi altor feţe omeneşti şi aceasta *una* înfăţoşare om, am alcătuit conceptului omului, aşa şi aceste înfăţoşări : cetate, sat, animal, pasere şi altele sunt concepturi. Pentru aceea conceptul bine se poate numi altmintrelea şi înfăţoşare universală, care cuprinde sub sine mai multe alte înfăţoşări ; sau mai pre scurt : împreunarea feliurimilor într-o unitate a conştiinţei.

Din această pricepere a concepturilor se vederează cum că concepturile întru aceea se potrivesc, căci amîndouă sunt înfăţoşări, însă se deosebesc de către olaltă : // [202 v].

1) Pentru că uitatul [9] este o înfăţoşare nemijlocită a obiectului, iară conceptul mijlocită.

2) Uitatul se naşte din simţire, iară conceptul din minte.

3) Uitatul ca o înfăţoşare singuratecă are aşişdere şi obiect singuratec ; iară conceptul ca o înfăţoşare de obşte spre mai multe obiecturi, fiindcă cuprinde mai multe înfăţoşări singuratece şi fiindcă orice este de faţă este ca un ce deplin hotărît sau singuratic, pentru aceea obiectul uitatului este şi din partea lucrului de faţă ; iară conceptul este numai în minte.

(Continuare în numărul viitor)

---

[1] Urmează : *pentru*, şters
[2] În text : *simpte*
[3] Scris deasupra ; iniţial *numi*, şters
[4] Scris deasupra ; iniţial *ce*, şters
[5] Urmează : *Aceea ce are să se pună*, şterse
[6] Scris deasupra
[7] Scris deasupra
[8] Scris deasupra ; iniţial : *speţii*, şters
[9] Deasupra : *intuiţia*, păstrate adîndouă cuvintele

CONFLUENȚE

CU JEAN-PAUL MESTAS DESPRE POEZIA ROMÂNEASCĂ

În împrejurările unei călătorii de studii la Paris, în luna decembrie 1982, întîlnind pe Jean-Paul Mestas și pe soția sa, pictorița Christiane Mestas, le-am aceptat invitația de a-i vizita în apartamentul din strada Eugène Manuel 19. Pe fondul unei discuții generale despre lirica românească și franceză, am pus cîteva întrebări poetului, care s-a dezvăluit nu numai un iubitor al poeziei noastre, dar și un profund cunoscător al ei, contribuind prin traduceri, editări de volume și întîlniri organizate în scopul promovării versului românesc la o mai largă difuzare a acestuia în Franța. Exemplul concludent este *seara de poezie* desfășurată pe 24 ianuarie a.c., la sediul Universității Sorbona.

— *Vorbiți-mi despre Dumneavoastră, Jean-Paul Mestas !*

— Să spunem că sînt privit drept poet [1] — ceea ce mă bucură — dar numai dacă înțeleg prin poet ideea pe care aș prelua-o de la Virgil Teodorescu al D-voastră, așa cum reiese din al său «Curriculum Vitae». Din punctul meu de vedere, contrar unei idei prea răspîndite la noi din motive accentuat latine, viața poetului nu contribuie la fondul valoros al Poeziei. La urma urmelor, eu mai sînt și critic, eseist. Îmi place să le vorbesc oamenilor, să mă exprim și prin conferințe ; apoi în 1975 am creat caietele de poezie *Jalons*, împreună cu Christiane Mestas care le pictează. Și printre altele, aceste «caiete» mi-au permis comunicarea cu România. Vreau să spun, cu profesorul Ivașcu, mulțumită căruia *România literară*, sub semnătura lui Constantin Crișan, a dedicat scrierilor mele un articol ; apoi cu profesorul Alexandru Niculescu, cel care aduce cinste culturii românești în cea mai veche universitate din Paris ; și, în sfîrșit, cu mulți dintre remarcabilii poeți pe care i-a dat țara D-voastră.

— *În cazul acesta, ce înseamnă pentru D-stră Poezia ?*

— Firesc, atît conștiința tainică a unui popor și cu atît mai firesc, conștiința secretă a omului. Realizați cuprinderea afirmației și pe cîtă profunzime mi-

---

[1] *Jean-Paul Mestas s-a născut la Paris în 1925. Primul volum de versuri,* Soleils noirs, *l-a publicat în 1965. Pînă în 1982, cînd a apărut* Entre deux temps *și* En ce Royaume d'Ombre et d'Eau *alte douzeci de volume, printre care* Resurgences *(1969),* L'Aventure des Choses *(1973),* Cette idée qui ne vivra pas *(1979),* Au fond de Choses *(1981),* Treize Ballades *(1974), fac dovada plăcerii autorului lor de a se exprima prin poezie și despre poezie. Activ, Jean-Paul Mestas a fondat în 1975 caietele de poezie* Jalons. *Partea tehnică și desenele sînt semnate de Christiane Mestas. În caietele, publicate pînă în prezent în două serii, semnează 245 poeți francezi și 58 poeți străini, din 22 de țări. Printre ei se numără și români. Un număr va fi dedicat în întregime poeziei noastre. Așa cum declară fondatorii «caietelor», în numărul 18 din 1982,* «paginile lor rămîn deschise tuturor elanurilor, tuturor talentelor, cu excepția Tartuffilor, a pedanților și a sectarilor». *Jean-Paul Mestas a reeditat volumul din 1942,* Les Témoins, *al lui Ilarie Voronca, a prezentat publicului în conferința de la Nanterre (1981) profilul poetului român. Textul conferinței a fost publicat în România, în* Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires.

zează. Mi se pare, dealtfel, că asemenea perspectivare cîntărește mai greu decît orice definiție mai mult sau mai puțin personalistă, deci mai mult sau mai puțin fragilă. Am putea-o considera destul de aproape de aceea care, printr-o stranie coincidență, îi alătură pe Eluard și Valéry, atrași de sclipirile de inteligență și de sensibilitate.

— *Cum ați ajuns la poezia românească ?*

— Iată o întrebare cu miez ; aș zice, întrebare cheie. Nu am de ce să vă ascund tulburarea pe care am resimțit-o, descoperind artiști ca Tzara, Fondane, Voronca ; sentimentele trezite de vraja nostalgiei ieșite din matca timpului și de vibrațiile cu atîta încărcătură de lumină a lirismului, aduse de ei pînă la noi. Latura lor holderliniană, pieptișa lor intervenție m-au cucerit și sîntem de acord, nu încape îndoială, că a fost o binecuvîntată cucerire. Venind vîrsta meditației, am gîndit mult la destinul unui om ca Ilarie Voronca. Simțeam nevoia să-mi spun și altora gîndurile și atunci am ținut la Nanterre, în 1981, o conferință. Din acel moment, am fost tot mai atras să pătrund ceea ce ține de expresia poetică a românilor. Este fabuloasă ! Vă rog să-mi dați crezare. Mi se pare, ba mai mult, ajung pînă acolo încît să afirm că toată suflarea omenească e concentrată aici, spre folosul oamenirii întregi, o lecție ieșită din comun și un prețios mesaj de universalitate. Îl găsim, aș zice, gravat în *Testamentul* lui Arghezi. Versuri atît de familiare D-stră. Cîtă încărcătură de emoție ! «Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte. / Decît un nume adunat pe-o carte. / În seara răzvrătită care vine / De la strămunii mei pînă la tine.» *(Tu n'hériteras pour fortune à ma mort / Qu'un nom déposé sur un livre / En un soir houleux de révoltes / Venu de mes ancêtres jusqu'à toi).* Totul pleacă de aici. Cred ! Și de aici totul prinde rădăcini pentru a servi sevelor, ca, la vremea aleasă, floarea să dea rod. Curînd. Mai tîrziu. Ce importanță mai are, atîta vreme cît nimic nu se falsifică, atîta vreme cît înaintarea se confundă cu zborul spre aștri.

— *Aveți proiecte ?*

— Pentru români, cu românii, da. Am proiecte. Astfel, în anul 1983, am onoarea — mulțumită Institutului de Română — de a promova o *seară de poezie* la Sorbona, pentru a cinsti poeții României. Am gîndit și un «caiet» din seria *Jalons*, numai pentru români, cu cîțiva poeți de talie internațională, ca : Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Nina Cassian, Mircea Dinescu, Vasile Nicolescu, Adrian Păunescu. Sper să mai fie și alții. Intenția mea este ca versurile lor să ajungă pînă la francezi, dar nu numai pînă la ei ci pînă la scriitorii din alte țări cu care am legături. Mi-ar place să fac și mai bine. Și mai mult. Vom vedea, cu timpul.

— *Și poezia franceză ?*

— Dragă doamnă Ștefănescu, poezia franceză se ține bine, cu toată obstinația sa de a căuta un fel de nou suflu, de a fi trasă în toate părțile de ezitări vizibile ori de incertitudini subterane. Și nu trebuie să uităm, în observarea acestui fenomen, că Poezia Franceză este, aproape mereu, aproape total, confruntată cu reverberațile marilor sale umbre și cu reflexele luminilor sale amețitoare. E un fapt. E o evidență. Azi, deci, Poezia Franceză s-a întors, se întoarce la izvoare ; a revenit, revine la om, la ceea ce impulsionează omul în mersul său, la ceea ce promite omului sensul și adevărul dimensiunilor sale singulare în atît de rîvnita îmbinare dintre vis și real. Astăzi, francezii învață din nou să cînte. Acceptă să primească din nou Poezia printre ei, ca pe o binecuvîntare, nu ca pe o ambiguitate ori ca pe un exercițiu al spiritului. Iată că am ajuns și clipa cînd se simte nevoia să se pună capăt celor cîteva exagerări și celor cîteva păreri preconcepute, intelectualiste sau puțin snobe. S-ar mai putea vorbi mult. Dar, ceea ce are cu adevărat valoare aici este locul acordat Speranței. Este, dacă îmi permiteți, cuvîntul de încheiere, însoțit de aceste patru versuri ale lui Voronca :

«Tout ce bonheur que j'ai cru perdre
Comme d'autres avant moi l'avaient cru,
Je le retrouverai un matin, certes,
Comme le cri d'un vitrier dans la rue.»

Paris, 17 decembrie 1982

(Dialog realizat și versiune românească de Cornelia ȘTEFĂNESCU)

UN SCRIITOR BILINGV — DIMITĂR VELIKSIN

Între membrii emigrației politice bulgare în România, în secolul al XIX-lea, s-au aflat numeroși scriitori și publiciști care au devenit — majoritatea — cunoscători ai limbii române, vorbind, citind și scriind în această limbă, sursă principală de informare și de comunicare orală în condițiile îndepărtării de patrie.

Alături de acei scriitori care vor folosi, alternativ, limba maternă și limba țării adoptive, se numără poetul și publicistul Dimităr Veliksin. *Spațiul nu ne îngăduie reluarea — oricît de sumară — a datelor bio-bibliografice*[1]*; în consecință ne vom referi doar la cîteva dintre acelea care fac dovada integrării lui Veliksin în mediul cultural și literar românesc, lucru considerat de istoriografia bulgară a fi avut un rol deosebit în dezvoltarea literaturii din țara vecină.*

Născut în România, în orașul Brăila, în anul 1840, într-o familie de bulgari emigrați în timpul războiului ruso-turc din 1828—1829, Veliksin învață în școlile românești și ajunge să cunoască bine, în afară de limba și literatura română, limbile clasice — latina și greaca —, precum și limba și literatura franceză, în așa măsură încît să se încumete să compună versuri și în aceste limbi.

Cunoscutul revoluționar și conducător al emigrației bulgare în România. G. S. Rakovski, îi va deschide lui Veliksin drumul către cercurile culturale românești, el aflîndu-se în relații strînse cu politicieni, ziariști și scriitori români de orientare liberală și democrată, printre care se distingeau figurile de prestigiu ale lui B. P. Hasdeu, C. A. Rosetti, Cezar Bolliac, ș.a. Veliksin se mărturisește fiul spiritual al lui Rakovski — în preajma căruia, la Belgrad, fusese trimis în 1861, cu cheltuiala emigranților bulgari brăileni, și pe care-l ajutase, la București, în 1863, în organizarea și editarea primului ziar bulgaro-român : Bădușnost — Viitorul.

Prima scriere identificată în limba română a lui Veliksin (semnată cu inițialele D.V.) *consemnează și începutul unei relații statornice de prețuire și prietenie față de literatura română. Debutantul, în vîrstă de 20 de ani, publică în 1860, un entuziast* Sonet la artisul și autorul dramatic român, d-lui M. Millo[2]. *Peste șase ani, în 1866, marele actor va juca rolul titular dintr-o piesă intitulată* Frederic cel Mare — *adaptată probabil din franceză — de Veliksin, sub pseudonimul* Vellisson[3]. *Atracția lui Veliksin pentru teatru este vie în acei ani. Traduce în limba română piese scrise de prietenul său Dobri Voinikov, primul dramaturg bulgar și fondatorul teatrului bulgar, în 1866, la Brăila — și se poate presupune că piesa cu subiect din istoria bulgară (și cunoscută sub mai multe titluri)* — Bătălia bulgarilor cu turcii sub comanda voievodului Filip Totio — *jucată de Iorgu Caragiale și trupa sa, în 1867 și 1868, și atribuită acestuia, a fost probabil scrisă în colaborare cu cei doi scriitori bulgari.*

Recomandat de Rakovski prietenilor și cunoscuților săi români, Veliksin va colabora stăruitor la ziarul Buciumul *(1862—1864), al cărui proprietar și director este Cezar Bolliac*[4]*, sau la revista satirică* Aghiuță *(1863—1864), condusă și scrisă aproape integral de B. P. Hasdeu. Bolliac îl recomanda lectorilor ziarului său ca*

---

[1] În istoriografia română, datele despre Veliksin sînt destul de puține. În afara articolului semnat de cunoscutul slavist Ilie Bărbulescu — «Poetul bulgar Veliksin și românii» («Arhiva», Iași, XXXI, nr. 3—4/1924, p. 264—267) — studii mai recente semnate de C. Velichi, Nicolae Ceachir, Laura Fotiade, precum și paragraful care îi este consacrat în «Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900», oferă informații noi. La fel de săracă, pînă de curînd, în date despre Veliksin, istoriografia bulgară s-a îmbogățit în urmă cu doi ani, cu studiul amplu al lui Ilia Todorov : „Bilingvističnata poezia na Dimităr Veliksin", apărut în vol. «Bălgaro-rumânscki literaturni vzaimootnoșenia prez XIX vek». Sofia, 1980, volum realizat în colaborare de Institutul de literatură al Academiei bulgare de științe și de Institutul de istorie și teorie literară «G. Călinescu». Recent, Institutul de literatură din Sofia a început pregătirea unei ediții de opere Veliksin în limbile bulgară, română și franceză.

[2] Millo jucase pe scena teatrului provizoriu din Brăila, în piesa sa «Prăpăstiile Bucureștilor», localizare după un text francez. Sonetul publicat în «Reforma», II, 18/30 august 1860 p. 176, este republicat, cu mici diferențe, trei ani mai tîrziu, în ziarul «Buciumul», I. nr. 113, 26.IX.1863, și semnat D. «Vellisson».

[3] Mihai Florea, «Matei Millo». Ed. Meridiane, 1966, p. 268.

[4] În «Buciumul» apar între lunile martie și octombrie, 1863, șase poezii semnate Vellisson.

pe un talent[5] *și ca pe* «singurul poet român astăzi care să facă versuri greceşci şi mai cu seamă traducțiuni literarie [...] care să merite a figura în vericare collecțiune de poesie ellene moderne»[6].

Veliksin l-a cunoscut personal, în aceeași vreme și pe B. P. Hasdeu, după cum reiese din cîteva corespondențe satirice apărute în revista Aghiuță, *în 1863. Hasdeu îl numește pe Veliksin* «prietenul nostru din Brăila», *adăugînd și caracterizarea :* «literat». *Apare evident că Veliksin era deja, în 1863, cunoscut în redacțiile ziarelor și gazetelor literare românești.*

Îi întîlnim de asemenea semnătura în Trompeta Carpaților *(scoasă de Bolliac după suspendarea, în 1864, a* Buciumului, *pentru că atacase guvernul) în* Românul *lui C.A. Rossetti, în* Sentinela română, Telegraful, Amicul familiei, Albina Pindului, Foaie pentru minte, inimă și literatură, Legalitatea — *precum și în ziarul bulgar* Narodnost, *dar și aici tot cu colaborări în limba română. În aceste periodice, Veliksin a publicat în românește 20 de poezii și poeme, precum și vreo zece articole și* corespondențe *în perioada 1860—1877.*

Veliksin pleacă în 1878 în Bulgaria eliberată.

Activitatea literară variată, în limba română, a lui Dimităr Veliksin, o depășește cantitativ pe aceea în bulgară. În foiletoanele sale în versuri (o foarte răspîndită formă publicistică în presa românească de pe la mijlocul veacului trecut) —, Veliksin se arată foarte interesat de realitățile social-politice și culturale din România acelor ani. Ideii desăvîrșirii Unirii tuturor românilor într-un singur stat, îi este dedicată poezia Hora Măririi[7], *aflată, neîndoios, sub influența* Horii Unirii *a lui Alecsandri.* Este *semnificativ, apoi, că poezia intitulată* Odă la ziua salutarie de 24. I. Dedicată națiunii române și domnitorului Alexandru Ioan I., *este publicată, în 1865, în Transilvania, în* Foaie pentru minte, inimă și literatură, *ca o chemare la desăvîrșirea statului român unitar care avea să se înfăptuiască la 1 decembrie 1918. Probleme de actualitate politică și socială în epocă vizează satirele intitulate* Cobea și Iac-așa, *adevărate cuplete revuistice, sau prea lunga* Urare adresată cu ocasiunea anului nou 1877, d-lui Ion C. Brătianu *editată la Brăila într-o broșură separată.*

O strînsă prieteni și idei comune îl leagă pe Veliksin de fecundul scriitor și publicist G. Baronzi — și el brăilean. Împreună cu Dobri Voinikov, Veliksin și Baronzi se gîndesc la editarea ziarului bulgaro-român Aurora Dunării *și încearcă să strîngă fonduri*[8]. *Proiectul nu s-a realizat însă.*

Locuind și lucrînd în Brăila, Veliksin se integrează realității spirituale românești, aderă la idealuri sociale și politice democratice, cultivă relații artistice cu intelectuali formați și afirmați în climatul spiritual al generației revoluționare pașoptiste. Aprecierea lui, ca poet, în cercurile literare românești, colaborarea sa la ziarele românești, atenția pe care i-au acordat-o scriitori și ziariști de seamă, au contribuit la impunerea autorității sale ca scriitor și poet, printre intelectualii bulgari. Pentru o perioadă scurtă de timp, după moartea lui G. S. Rakovski și pînă la apariția lui Liuben Karavelov (1867—1869), Veliksin devine figura centrală în viața literară a emigrației bulgare în România. Aprecierea și autoritatea de care se bucură sînt reflectate în mărturiile contemporanilor lui : P. Slaveikov, I. Vazov, H. Botev, D. Voinikov.

În caracterizarea laconică a lui Veliksin din Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900 *se afirmă că versurilor lui le lipsește interpretarea artistică, precum și inspirația poetică. Poate această apreciere este prea severă. Pînă la un punct, putem spune același lucru și despre versurile lui în bulgară, afirmație care s-a și făcut încă de la sfîrșitul secolului trecut, de către unii comentatori literari din*

---

[5] «Buciumul», I, nr. 203, 7/19.III.1864.

[6] Ibid. II, nr. 235, 26 mai—7iunie 1864, p. 939. Notița însoțește o poezie de C. D. Aricescu, «Triumful democrației», reprodusă în românește și în greceşte, traducerea fiind semnată de «Vellisson».

[7] «Buciumul», 1863. Poezia este semnată : «Vellisson» și «Săvescu». Săvescu este mama — brăileancă — a poetului simbolist Iuliu Cezar Săvescu, care și ea a scris poezii (vezi, P. Boiadjiev. «Relații literare româno-bulgare în sec. al XIX-lea« recenzie în »Literaturna misăl», 1982, I, p. 181.

[8] «Apel pentru înscrierea de acțiuni spre fundarea unui ziar bulgaro-român», în «Românul», X, 12 oct. 1866, p. 730.

țara vecină. Dar îndată trebuie să ne amintim afirmația lui Ivan Vazov, potrivit căreia «din Veliksin am fi putut avea un mare poet bulgar, dacă viața lui s-ar fi dezvoltat favorabil pentru talentul său rar». Această apreciere orientează către criterii istorice mai precise. Valoarea reală a operei poetice a lui Veliksin se dezvăluie abia atunci cînd este studiată realist starea poeziei bulgare în epocă. Vazov are în vedere nu calitățile poetice reale ale operei lui Veliksin, ci rolul ei istoric. La sfîrșitul anilor '60, din secolul al XIX-lea, poezia bulgară avea o acută nevoie de îmbogățire tematică, de introducere de forme noi, de a deprinde ritmul vorbirii normale și de perfecționarea tehnicii poetice. Versurile lui Veliksin au contribuit la dezvoltarea acestor linii datorită unei bogate culturi literare, pe care și-a însușit-o în condițiile mediului românesc.

Ștefana TARINSKA
Rodica FLOREA

TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN ÎN «DEZBATERE» POLONEZĂ

Redacția periodicului polonez *Dialog*, care apare lunar la Varșovia, consacrat dramaturgiei contemporane, inserează în nr. 9 (sept). 1981 un grupaj masiv despre teatrul românesc ; intervențiile acoperă cîteva dintre rubricile foarte importante ale revistei : creație originală, eseu critic și istorico-literar, probleme de regie și sinteze informative. Din cele cinci materiale, trei poartă semnături românești — o piesă, un eseu critic și însemnări de regizor.

Compartimentul destinat creației originale este reprezentat printr-una din marile izbînzi ale literaturii noastre dramatice : *A treia țeapă (Trzeci pal)* de Marin Sorescu. Eseul *Sorescu*, aparținînd unui foarte bun cunoscător al teatrului contemporan, V. Silvestru, și *Din însemnările unui regizor* de Cătălina Buzoianu, semnatara unor apreciate spectacole scenice, deschid perspective cuprinzătoare și concludente asupra subiectelor abordate.

Alte două intervenții aparțin unor specialiști polonezi. Interesante pentru noi, cu adevărat vrednice a fi consemnate, sînt îndeosebi acestea din urmă, conținînd aprecieri valorice și informații dintr-o perspectivă schimbată, implicînd comparația cu alte zone de spiritualitate.

În *Despre Dracula, adică Vlad Țepeș, fiul lui Vlad Dracul*, Danuta Bieńkowska, excelentă cunoscătore a realităților nu numai literare românești, își axează de această dată excursul istoric și exegeza critică pe o individualitate incitantă, Vlad Țepeș, ale cărui răsfrîngeri în istoriografia și literatura universală și românească îi prilejuiesc observații de erudiție și profunzime analitică ; mai ales cele referitoare la piesele contemporane.

În prima parte, demersul are un pronunțat caracter istoric și istorico-literar, autoarea încercînd să reconstituie personalitatea și împrejurările în care a trăit și domnit acest voievod care a stîrnit ecouri largi și persistente de-a lungul secolelor în spiritualitatea europeană. În acest scop, întreprinde mai întîi o amănunțită trecere în revistă a izvoarelor istorice, începînd cu episcopul Modrussa, Matei Corvin, bizantinul Chalcondyles și cronicile românești. Distingînd între legendă și realitate, Danuta Bieńkowska subliniază vitejia, spiritul de dreptate și talentul organizatoric al voievodului în luptele cu puterea otomană și în administrația internă ; însușiri recunoscute — la ananghie — de însuși regele maghiar într-o scrisoare către Papa.

Prime mențiuni despre «cruzimile» lui Vlad Țepeș apar în Transilvania. Aceleași motive vor transpare în *Povestiri în versuri* (M. Beheim), în *Manuscrisul de la Viena*, introdus mai tîrziu în cronica lui Ebendorfer, și în *Comentariile* lui Aeneas Silvio Piccolomini. Toate aceste surse vor fi copios folosite de S. Münster, în *Beschreibung aller Länder*, scriere cu mare răsunet în Europa ; în 1544 a apărut în versiunile latină și germană, iar în 1552 în franceză și engleză. Această imagine întunecată a «tiranului tiranilor», stăpînit de instincte neomenești, a fost preluată și de romantici în secolul al XIX-lea. V. Hugo va relata pedepsirea soliei turcești în *La Légende des siècles*, iar A. Mickiewicz îl va asemui, în cursul despre literaturile slave ținut la Colège de France, cu Ivan cel Groaznic. O mare răspîndire a

avut și romanul lui Br. Stocker *Dracula* (1897), după care s-au făcut mai multe filme și adaptări scenice.

În tente de semn contrar, de-a dreptul luminoase, a fost înfățișat Țepeș în *Povestiri despre Dracula*, apărute la Moscova în slava veche și traduse în timpul lui Ștefan cel Mare, la porunca fiicei sale Elena. «Vampirul» din lucrările germane, care cutremurase Europa, este aici un stăpînitor înțelept, care luptă cu dușmanii dinăuntru și din afară pentru dreptatea și legea poporului său.

Autoarea studiului remarcă faptul că, la cinci secole de la moarte, Vlad Țepeș este în istoria românească un adevărat erou național care a contribuit la formarea statului centralizat. S-a tipărit astfel o bogată literatură — plecînd de la această incitantă figură istorică — din care se desprind, prin valoarea lor, două piese de Marin Sorescu, *Răceala* și *A treia țeapă*. Bucurîndu-se de elogiile îndreptățite ale Danutei Bieńkowska, aceste două creații teatrale reprezintă o treaptă cu totul originală în concepția dramaturgiei istorice.

Atribuind valoare de simbol și metaforă evenimențialului istoric consemnat, Marin Sorescu îi conferă totodată semnificații filosofice, alăturîndu-l la modul paradoxal în perimetrul formalizării cu noțiuni prestigioase, precum cele de patriotism, libertate individuală și unitate națională, eroism și spirit de jertfă, moarte și nemurire etc. Cu unele puncte de plecare în *Povestirile despre Dracula*, dar și în pamfletele germane, fabula interferează registrele realului cu cele ale fantasticului, conducînd spre concluzii-adevăruri niciodată univoce, cu accentuate virtuți polisemice. Acest relativism precumpănitor la nivelul ideației plasează *A treia țeapă* în sfera literaturii dramatice moderne.

În această direcție — observă pe bună dreptate autoarea studiului — avansează și limba celor două piese despre Vlad Țepeș. Numai în aparență simplă și cursivă, operează cu o mulțime de aluzii literare, istorice și culturale aproape intraductibile. Calamburul, replica strălucitoare, surprinzătoare expresii cu iz medieval alături de lexicul televiziunii actuale, etc., drapează intenționat încărcăturile emoționale care răzbat numai parțial la suprafață, sugerate de ecourile unui cîntec popular sesizabile în curgerea frazei, în împerecherea cuvintelor. Sînt temeiuri pe care se reazemă autoarea atunci cînd afirmă că M. Sorescu n-a exprimat o atitudine unilateralizantă, mulțumindu-se mai degrabă să formuleze cîteva întrebări esențiale cu privire le personalitatea voievodului. *«Atracția piesei „A treia țeapă" constă în multitudinea problemelor și a sugestiilor, în considerarea ironică a ceea ce numim adevăr istoric, în neîncrederea față de orice lozinci răsunătoare»*. Astfel stînd lucrurile, deși Danuta Bieńkowska nu spune direct, aici, mai mult decît în creațiile dramatice dinainte, Marin Sorescu se situează, apreciem, ca ideație și mijloace de expresie scenică, între teatrul parabolic și cel al deriziunii.

Bogat în sugestii ce îndeamnă la meditații este și studiul Małgorzatei Semil, dedicat dramaturgiei și teatrului din România, oferind cititorilor polonezi o imagine de ansamblu asupra creației literar-scenice din ultimul deceniu. Autoarea distinge trei direcții tematic-metodologice, pe care le analizează amănunțit, ilustrîndu-le cu nume de creatori și piese reprezentative. Dominant în 1971, curentul dramaturgiei alegorice (I. Naghiu, T. Mazilu, I. Băieșu, I. Sîrbu, ș.a.) va scădea treptat în suprafața și gratuitatea metaforei, deși își continuă existența (F. Neagu, D. Solomon, R. Guga). Rodnică se dovedește, în schimb, interferența dintre direcția alegorică și aceea a teatrului de inspirație istorică în încercarea de a da răspuns la întrebări contemporane privind timpuri nu prea îndepărtate. Înăuntrul acestei modalități hibride sînt analizate mai insistent construcția, conținutul de idei, tipologia și finalitatea semnificațiilor în ultimele piese ale lui D. R. Popescu și Paul Cornel Chitic. După opinia comentatoarei, de mare succes se bucură de asemenea dramaturgia de moravuri (P. Everac, N. Tic, T. Popescu, ș.a.). În ultima parte, Małgorzata Semil se ocupă de problemele spectacolului, atestînd succesiunea generațiilor de regizori. De cele mai multe ori izbutită, este vizibilă intenția de a surprinde specificul fiecărei personalități într-o formulă definitorie. Importantă în cazul mai vîrstnicului Liviu Ciulei (lirism reflexiv) sau al celor din vîrsta de mijloc (Dinu Cernescu ori Cătălina Buzoianu — grija deosebită pentru transmiterea sensurilor metaforice), tentativa are rosturi deliberat orientative în cazul tinerilor D. Micu (imaginația plastică, muzicalitatea și simțul ritmului) și A. Visarion (rectitudinea sugerării ideii, mișcarea și ritmul scenic). Observațiile pertinente, cu deplină acoperire în fenomenologia creației dramatice și artei regizorale, sînt însă limitate doar de posibilitățile restrînse de documentare prin vizionarea directă.

Stan VELEA

CRONICA EDIȚIILOR

PROBLEME ALE VALORIFICĂRII MOȘTENIRII LITERARE

Problema moștenirii constituie una dintre direcțiile majore ale politicii Partidului Comunist Român în domeniul culturii, ea raportîndu-se la însăși existența noastră spirituală milenară, la tradițiile naționale progresiste, pe temeiul cărora se edifică noua cultură socialistă. Nu o dată, în cuvîntările tovarășului Nicolae Ceaușescu au fost omagiate operele unor străluciți exponenți ai geniului nostru național, ca Mihai Eminescu sau George Enescu, și s-a afirmat înaltul principiu potrivit căruia constructorii noii societăți din România de azi au datoria de a scoate la lumină și a păstra tezaurul cultural-artistic, de a-i spori valorile inestimabile, continuîndu-le spiritul de iubire de țară, de libertate și dreptate socială.

În Expunerea *la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, Secretarul general al Partidului spunea:* «Nu se poate vorbi de educație patriotică socialistă, fără cunoașterea și cinstirea trecutului, a muncii și luptei înaintașilor noștri». *Referirea, care privește istoria națională, este aplicabilă deopotrivă istoriei culturii și implicit a literaturii, care va fi numită ca atare în cuvîntarea rostită la încheierea celui de-al doilea Congres al educației politice și al culturii socialiste. Istoria, se spune într-un alt capitol al* Expunerii *la Plenară, nu poate fi concepută în afara adevărului* «bazat pe fapte și documente», *iar alături de personalitățile politice sînt amintite și cele științifice și culturale.*

În opera de valorificare a moștenirii clasice trebuie să ținem seama întotdeauna de condițiile social-istorice, fără de care am risca exagerări și erori de apreciere, cum s-a întîmplat în perioada proletcultismului. Nu putem cere scriitorilor de acum o sută sau două sute de ani să fi avut concepțiile materialismului dialectic și să-i acuzăm că n-au înțeles o anumită problemă socială. Datoria cercetătorului este să explice și să interpreteze, folosindu-se de toate metodele care-i stau la îndemînă, spre a pune în evidență valoarea.

Istoria noastră literară, mai ales din ultima decadă și jumătate, a demonstrat, cel puțin în liniile ei mari, că lucrează în direcția acestui spirit creator. Sigur că mai rămîne încă destul de făcut și de făcut mai bine.

Departe de a fi o operație mecanică de simplă copiere și tipărire tale quale *a textelor de seamă ale scriitorilor din trecut, așa cum se mai consideră cu inocență de către unele persoane, prelucrarea și valorificarea moștenirii literare echivalează într-o mare măsură cu crearea instrumentelor de lucru. Nu se poate realiza o bună și mai ales completă istorie a unei literaturi, fără bibliografii, fără colecții de documente, fără o multitudine de monografii și sinteze.*

Principalul instrument de lucru îl constituie de bună seamă edițiile critice, *adică acelea menite să restituie complet opera scriitorului, inclusiv cu variantele ei. În acest sens, instituțiile specializate sînt Editura Academiei R.S.R. și Editura Minerva, care-și propun și uneori și izbutesc publicarea integrală a unor opere fundamentale.*

Firește că cea mai însemnată realizare din ultima vreme este tipărirea, la Editura Academiei, a volumului IX, Publicistică 1870—1877 *din seria* de Opere — M. Eminescu, *în continuarea ediției Perpessicius. Din păcate, acest vol. IX urmează după vol. VII, fără a fi apărut vol. VIII* (Teatru), *așa după cum la V. Alecsandri, vol. III, urmează volumului I, iar la Al. Odobescu, vol. III vine după vol. V, spre a nu mai vorbi de N. Bălcescu, unde vol. IV,* (Corespondența) *a inaugura ediția în 1964 și a fost urmat după 10 ani de... vol. I.*

Nu alt fel arăta vechea serie de Opere *de la Editura Minerva. În ultimii vreo zece ani, editura a conceput colecții mai flexibile, chiar dacă uneori diferențele dintre ele sînt aproape insesizabile, ca de ex. între* Opere *și* Scriitori români, *sau între aceasta și* Restitutio. *A avut astfel posibilitatea să publice mai ritmic, uneori — e adevărat — cu regretabile sacrificii de sumar, ajungînd să încheie, într-un timp relativ scurt, ediția* Delavrancea *în 10 vol., să aducă într-un stadiu foarte înaintat ediția* V. Alecsandri, I. Slavici, Al. Macedonski, *iar în cadrul seriei* Opere, *ediția* L. Rebreanu, *ajunsă la vol. 11. În afara colecțiilor, trebuie să amintim ediția* G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, T. Vianu. *Sigur, nu putem cita aici toate titlurile publicate în ultimi ani, care uneori echivalează cu tot atîtea succese.*

Demn de semnalat mi se pare faptul că cel puțin două din edițiile citate sînt complete : G. Ibrăileanu *(ca sumar) și* L. Rebreanu — *nuvele, romane, teatru (și ca text) și că evenimentul editorial cel mai de seamă, alături de continuarea ediției* Eminescu *(prin apariția vol. IX) a fost reeditarea în 1982 a mult așteptatei* Istorii a literaturii române *de G. Călinescu, și ea cu text integral. Acestea sînt realizări capitale în istoria culturii noastre contemporane, apte să ne stimuleze în munca, deloc ușoară, de editare critică a marilor scriitori din trecut.*

Dar, din nefericire există un dar, *mai rămîn încă destule lucruri de făcut și de clarificat. Cu toate că ele au mai fost semnalate, o voi face și eu încă o dată.*

Edițiile critice, unele cu un demaraj excelent, se găsesc în ultima vreme într-o stare de scădere a pulsului, de anume stagnare nu numai la nivelul apariției, dar și la acela al finalizării lor. O vină o poartă și colaboratorii, care întîrzie uneori în mod nejustificat predarea manuscriselor către edituri, dar cel mai adesea justificat. Tarifele totuși scăzute, tergiversarea plăților nu sînt de natură să-l încurajeze pe editor și mai ales pe editorul tînăr, o adevărată rara avis *a cîmpului nostru de activitate. Se știe că în facultățile filologice (mă refer la cadrele didactice) și în institutele de cercetare, media de vîrstă depășește 40 de ani, cei care scriu fac ori critică literară curentă, ori lucrări de sinteză, foarte puțini se mai duc la arhive. Ca să meargă acolo, tinerii trebuie învățați și încurajați într-un cadru instituțional. Munca lor și nu numai a lor, să fie răsplătită și respectată. În curînd nu vom mai avea paleografi, specialiști în descifrarea vechilor texte, pentru că puținii absolvenți, de filologie clasică, de exemplu, sînt folosiți de ani de zile în alte domenii decît cel pentru care s-au pregătit și care ar avea efectiv nevoie de ei. Să amintim și un alt aspect, care ține într-un fel de același cadru tehnico-material. Starea avansată de degradare a periodicelor de la Biblioteca Academiei, lipsa unor aparate de proiecție corespunzătoare și a unor aparate de xerografiat, impun condiții de muncă deosebit de anevoioase, editorul urmînd să copieze de mînă sute și sute de pagini și (dacă mai sînt și după microfilme) să-și schimbe la răstimpuri foarte scurte dioptriile. Într-un asemenea cadru, să recunoaștem, nu întotdeauna foarte propice, îl vom căuta încă multă vreme pe editorul lui N. Bălcescu, care continuă a fi citit pe felii. Sîntem conștienți că unele texte ale scriitorilor din trecut ridică probleme de ordin ideologic, dar cu un bun comentariu de pe pozițiile filosofiei marxiste, credem că ele sînt în cea mai mare parte surmontabile.*

Și cu aceasta ajungem la «lumina adevărului, bazat pe fapte și documente». *asupra căruia ne atrăgea atenția, în materie de istorie, Secretarul general al Partidului. Este imposibil să scriem istoria culturii noastre naționale, respectiv a literaturii, dacă n-o cunoaștem în* întregime. *Omisiunile de opere sau de fragmente nu pot să facă altceva decît să știrbească și chiar să deformeze adevărul, nu o dată cu profunde implicații istorice și politice. Cel puțin în edițiile critice ale marilor clasici, care și așa se tipăresc într-un tiraj redus, de cîteva mii de exemplare, e de dorit să dispară croșetele, derutante pentru lectorul obișnuit și anulînd valoarea științifică a lucrării pentru cercetător. Cum să mai fie instrument de lucru o ediție pe care, din cauza omisiunilor, n-o pot folosi, fiind nevoit să apelez tot la cea veche sau la periodicul de acum un veac, dacă am norocul să-l găsesc la Biblioteca Academiei ? Curînd, riscăm să rămînem și fără acestea datorită — cum spuneam — stării lor de avansată degradare, și peste 10 sau 20 de ani va fi practic imposibil să mai edităm, de exemplu, opera publicistică a lui Eminescu sau Hasdeu, din lipsa textelor în cauză.*

Aspirația noastră nobilă trebuie să fie realizarea edițiilor fundamentale, a unui corpus *național de documente, așa cum există în marile culturi, și ea — să*

recunoaștem — se materializează în colecții și volume ca cele amintite (exemplificativ), într-o acțiune temeinică începută cu ani în urmă. Totul este să fie continuată, și dacă se poate în condiții din ce în ce mai bune, cu o sporită exigență științifică. Aceasta e cea mai importantă datorie a noastră, de cercetători, editori și istorici literari, datorie față de cultura națională și față de urmași, care vor aștepta de la noi — ca de la unii care mai putem cerceta manuscrisele și publicațiile, încă nemineralizate — ediția integrală Eminescu. Să nu-i dezamăgim.

Al. SĂNDULESCU

G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

Reeditarea celei mai de seamă cărți a lui G. Călinescu, «Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent», constituie, fără îndoială, în procesul rodnic și de deosebite semnificații al valorificării culturale românești, cel mai important eveniment editorial al anului 1982, împlinind unul dintre deziderateie istoriografiei noastre literare contemporane. «Revista de istorie și teorie literară», întemeiată chiar de autorul acestei monumentale opere, consideră de datoria ei să supună dezbaterii specialiștilor recenta versiune editorială a «Istoriei...» călinesciene. Deschidem astfel paginile rubricii de față tuturor celor care doresc să-și exprime public opinia. Specificăm, de asemenea, de la bun început, că observațiile formulate pe întreg parcursul discuțiilor aparțin în mod exclusiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, «redacția» își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de abia în final

Apariția celei de a II-a ediții din monumentala *Istorie...* călinesciană a fost considerată de întreaga presă literară, pe drept cuvînt, un eveniment al momentului cultural actual. Însă emoția firească, determinată de retipărirea unei opere fundamentale, nu trebuie să împiedice analiza modului în care această carte nepereche a moștenirii noastre literare a fost totuși reeditată. Respectă editorul integral spiritul ediției princeps ? Fidelitatea față de textul călinescian, repetat mărturisită de editor, reprezintă o constantă științifică a noii ediții ? Constituie cu adevărat *Istoria...*, în ediția 1982, *«o reeditare exemplară»* ? Să vedem lucrurile mai de aproape !

În scrisorile trimise de G. Călinescu lui Al. Rosetti între anii 1940—1941, problema iconografiei revine obsesiv, cu o frecvență similară unui lait-motiv muzical : *«Trimit imagini pentru clișat» ; «Avînd Academia la îndemînă pot aranja clișeele mai repede» ; «Trebuie să iasă sub raportul clișeelor o carte care să încînte ochii» ; «Cu clișee cît mai numeroase, cartea trebuie să fie feerică și cîteva probe făcute sînt foarte promițătoare»*. Haina tipografică în care avea să toarne manuscrisul nu îi era deloc indiferentă : *«Modelul dumitale e bun și se poate culege* — îi preciza editorului. *Însă titlurile nu-mi convin. Cînd se vor întocmi suficiente pagini la prima corectură, ne vom învoi împreună asupra fizionomiei paginii.»*

Această puțin obișnuită insistență asupra iconografiei este subordonată unui distinct ideal, superior conturat în imaginația lui G. Călinescu, și pe care nu conține a-l repeta lui Al. Rosetti : *«Cartea are o dramatică a ei, ce se va vedea la lectura totală, o desfășurare de idei»*, prin intermediul căreia *«se cade să dovedim că avem o literatură superioară care a consumat toate motivele literare.»* Idealul acesta dezvăluia un ardent patriotism, de o reală amploare și de o stringentă sinceritate : *«În concluzie, dovedesc că literatura română își are sediul mai ales în Ardealul ocupat (Coșbuc, Rebreanu etc.), pe versanții munților (Slavici), că teritoriul ei de formație este tocmai ceea ce ni se con-*

testă. Acesta e și adevărul. Vreau să pun o mică hartă cu geografie literară, distribuind ca în filologie autorii pe sol. Însă harta pură e inelegantă. Eu desenez destul de sprinten, totuși aș vrea o hartă de pictor ca periplele, mică, cu valuri stilizate la mare, burguri proiectate, munți în proiecție și nume proprii de înaltă caligrafie picturală, distribuite printre aceste elemente. Crezi că e nimerit? Ar avea cine s-o facă? Ar fi izbitoare pentru cititorul străin.»

Ulterioir, va renunța la hartă, dar ținînd seama de ansamblul general al ilustrării cărții, cu o grijă și o artă de adevărat arhitect al culturii, G. Călinescu a avut înaintea lui André Malraux viziunea unui «muzeu imaginar» al literaturii naționale, pe care îl realizează la dimensiuni încă neegalate.

Și abia simțit, raporturile se modifică vizibil. Dacă Al. Rosetti edita *cartea*, G. Călinescu gîndea și realiza înfățișarea ei grafică cu o rigoare, cu un simț al răspunderii și o grijă pentru fiecare amănunt neîntîlnite în analele literaturii autohtone. G. Călnescu preciza cu strictețe locul în text al fiecărei fotografii și nu admitea nici o derogare de la indicațiile sale; hotăra cu exactitate mărimea fiecărui clișeu și insista, uzînd de întreaga sa influență, ca dimensiunile stabilite să fie întocmai respectate. Este greu de crezut că personalul executant înțelegea totdeauna rațiunea unor asemenea dispoziții aparent bizare, tenacitatea, obstinația cu care G. Călinescu se bătea literalmente pentru înfățișarea iconografică a cărții, insistența obositoare cu care revenea asupra acelorași probleme. Însă iconografia, pentru procurarea căreia G. Călinescu a risipit o enormă energie, avea în concepția sa o limpede finalitate.

S-a afirmat adesea că G. Călinescu a luat ca model *Histoire de la littérature française* de Joseph Bédier și Paul Hazard, editată de Librairie „Larousse" în 1923, dar la compararea celor două texte aserțiunea nu se confirmă. În cartea lui Bédier și Hazard, imaginile îndeplinesc funcția ilustrativă comună. G. Călinescu imprimă iconografiei un caracter de necesitate, cu intenția de a transforma *Istoria*... într-un monument vizual, palpitînd de viață, în sensul superior al cuvîntului. Ilustrațiile fac corp comun cu textul, într-o inextricabilă țesătură, subordonate obiectivelor principale: crearea atmosferei specifice epocii pe de o parte, iar pe de alta adîncirea caracterului intuitiv al demonstrației critice.

Desenele, caricaturile, coperțile volumelor, paginile de titlu, frontispiciile de reviste, peisajele, gravurile, chipurile actorilor români și străini, afișele teatrale etc., etc. sugerează atmosfera epocilor istorice și reînvie o întreagă umanitate spirituală. Scrisorile, actele de stare civilă, filele manuscrise, fotografiile înfățișînd vîrstele felurite ale aceluiași scriitor sînt în totalitate subordonate reliefării în subsidiar a caracterologiei personalităților literare. Toate, fără excepție, sînt astfel orientate încît să înlesnească cititorului receptarea critică a textului, toate includ o atitudine estetică distinctă, avînd rolul de a susține suplimentar judecățile valorice călinesciene. Afirmînd despre E. Lovinescu, de pildă, că, seara, după ședințele cenaclului „Sburătorul", *«redacta un comunicat pentru reviste în care ordinea asistenților se studia cu mare băgare de seamă»*, reproducerea fotografică a unui buletin manuscris, unde clasarea numelor proprii este vizibil modificată prin ștersături și reveniri, consolida definitiv impresia de ansamblu. Și exemplele pot continua.

Spre surprinderea noastră, tocmai acest lucru i s-a părut neesențial actualului editor al marii *Istorii*... călinesciene. La confruntarea iconografiei ediției princeps cu cea de azi, observăm că dimensiunile clișeelor stabilite de la început cu strictețe de G. Călinescu nu au mai fost respectate. Aproape toate fotografiile scriitorilor au fost aduse la aceleași dimensiuni, în genere 9/14 cm. Din multele exemple, menționăm portretele lui C. A. Rosetti de la sfîrșitul capitolului *Romanticii*, ale lui Nicolae Golescu și Gr. H. Grandea, fotografia pictorului Epaminonda Bucewski (introdusă de G. Călinescu pentru culoarea epocii), autoportretul lui V. I. Popa, fotografile lui Horia Petra-Petrescu, M. Codreanu, Ionescu-Quintus, P. Cerna, Gh. Brăescu, I. Valerian, G. Bărgăuanu, Tudor Mușatescu, Nichifor Crainic, Al. Claudian, Constantin Balmuș etc., etc.

În ediția din 1941, toate aceste fotografii și multe altele neamintite aveau fie dimensiunile de 4/6 cm., fie de 7/9 cm. Cînd G. Călinescu a hotărît pentru fotografiile lui Octavian Goga, M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu ș.a. dimensiunile de 9/14 cm., a făcut-o cu scopul de a reliefa suplimentar valoarea artistică a operei scriitorilor respectivi. Micșorînd mărimea celorlalte, introducea implicit două nivele estetice inferioare celui dintîi, ce susțineau vizual comentariul critic. Uniformizarea

fotografiilor în ediția '82 este cu atît mai de neînțeles cu cît au fost păstrate la mărimea inițială, de 4/6 cm., portretele lui Radu Boureanu, Emil Gulian, Mircea Damian, N. Crevedia ș.a. Au fost înlocuite și cîteva fotografii. Gh. Brăescu din actuala ediție este altul decît cel știut din ediția princeps, iar Perpessicius este înfățișat la o altă vîrstă biologică decît aceea din ediția originară.

Neînțelegerea intențiilor lui G. Călinescu a determinat pe editorul Al. Piru să nu mai respecte, în general, nici așezarea în pagină a iconografiei, așa cum ne-o oferă ediția din 1941. Superficial, observația pare lipsită de însemnătate. La urma urmelor au fost reproduse aproape toate ilustrațiile ediției precedente. Spunem «aproape», deoarece, la capitolul *Romanticii*, G. Călinescu inclusese două expresive vederi cu *«ruinele cetății Baia»*; acum găsim una singură supradimensionată la 11,5/20 cm. Însă nerespectarea voinței inițiale a lui G. Călinescu demonstrează că editorul a socotit iconografia o simplă anexă!

În ediția din 1941, G. Călinescu așezase portretul domnitorului Al. Ghica, protectorul lui Heliade, sus, în coloana din stînga; acum a fost mutat jos, la sfîrșitul coloanei din dreapta. Or, ierarhia stabilită inițial de G. Călinescu nu era întîmplătoare: inculca ideea că domnitorul, aflat în vîrful piramidei sociale, veghease asupra scriitorului.

Deasupra paragrafului despre Octavian Goga, ce începe cu propoziția: *«Dacă din inima Sibiului o iei la vale pe lîngă vechile cazărmi austriace...»*, G. Călinescu pusese cu un scop precis gravura de epocă a orașului Sibiu. Într-adevăr, din mijlocul gravurii, un drum se deschide «la vale», pe lîngă amintitele cazărmi. Imaginea susținea întîia propoziție a descrierii, accentuînd epica secvenței. În ediția din '82, gravura a fost mutată pe pagina următoare și lianții dintre text și percepția vizuală, tăiați.

În paragraful dedicat lui E. Lovinescu, G. Călinescu ordonase pe două pagini, față în față, clădirea cercului „Sburătorul", din strada Cîmpineanu, și caricatura lui Jiquidi, *«Cenaclul Sburătorului»*. Cele două imagini erau complementare. Rînduirea caricaturii pe pagina din dreapta avea rostul de a sugera, ironic, modul cum se desfășurau ședințele cenaclului în interiorul locuinței din stînga, și amîndouă sprijineau evocarea lui G. Călinescu însuși. Acum, prin așezarea caricaturii cu două pagini mai departe, legăturile lăuntrice dintre imagini au fost rupte. Să nu se obiecteze că noua ordonare a iconografiei a fost determinată de utilizarea unui alt corp de literă! Hazardul face ca în noua ediție, situarea în pagină, și la Goga și la Lovinescu, să reproducă ediția princeps.

Portretul lui Tudor Arghezi, cleric, în 1903, avea în ediția din 1941 o dedicație a poetului către un preot, dedicație semnată *«Théo»*. Neîndoielnic, G. Călinescu reținuse fotografia tocmai pentru această iscălitură. În ediția din '82, fotografia a fost absurd mărită și dedicația scoasă. Versurile manuscrise schimbate între T. Vianu *«și un coleg la un examen de bacalaureat»* («colegul» era chiar G. Călinescu), au fost puse de autor între strofa a treia și a patra a unei poezii de T. Vianu, spre a sugera mecanismul redactării; acum, editorul le-a plasat între două descripții de călătorie. Dsenele lui Asachi: *Rafael* și *Lacul Albano*, fixate de G. Călinescu la începutul paragrafului despre scriitor, fiindcă se refereau la biografia lui, au fost mutate la sfîrșit ș.a.

Inutil a continua. Dar prin introducerea arbitrară în text, iconografia și-a pierdut în bună parte funcția estetică din prima ediție, atenuînd implicit originalitatea cărții. Și, ciudat! Marea *Istorie...* călinesciană, în ediția a II-a, începe să semene, neașteptat, cu *Istoria...* lui Bédier și Hazard!

Mai grav este că însuși textul călinescian nu a fost integral respectat de noul editor. În *Notă asupra ediției*, p. XV—XVI, Al. Piru specifica, la punctul 5, următoarele: *«Reproducem în ediția noastră textele publicate de G. Călinescu în revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" în 1958 și 1959—1962...»*; la punctul 7, al aceleiași *Note*, adaugă: *«În ceea ce privește transcrierea textului, menționăm că s-a făcut păstrîndu-se formele de limbă existente (cu unele alternanțe: umor — humor; octombrie — octomvrie). Ortografia corespunde normelor în vigoare.»* Reținem, deci, că editorul s-a angajat să preia întocmai din revista *Studii și cercetări*... adaosurile și îndreptările făcute de G. Călinescu, care indica, totdeauna, cu exactitate, pagina și rîndul din ediția princeps unde urmau să fie introduse. Evident, toate completările lui G. Călinescu, tipărite sub directa sa supraveghere, reprezintă forma definitivă a textului marii *Istorii*... și ea trebuie respectată cu strictețe, pentru că are valoarea unui adevărat testament spiritual.

Colaționînd, deocamdată printr-un sumar sondaj, textul ediției princeps și

al ediției Al. Piru cu materialul publicat de G. Călinescu în revista *Studii și cercetări...*, nr. 3, 1961, p. 531—560, și nr. 4, același an, p. 739—762, constatăm că editorul se abate, fără, cel puțin, o elementară justificare prealabilă, de la toate normele pe care, inițial, și le-a impus imperativ, cum era și firesc, cu atîta rigoare științifică.

Al. Piru scoate din textul călinescian cuvinte izolate și propoziții întregi, iar pe de altă parte introduce frecvent modificări stilistice, multe alterînd claritatea originară a frazelor călinesciene, fără să motiveze pentru ce procedează astfel.

De pildă, la G. Coșbuc *(Studii...*, 3, p. 534), G. Călinescu a adăugat : «... o anecdotă *Arabii și dracul* compusă de Coșbuc pe cînd era în clasa a VIII-a și a cărei temă o găsim la Rabelais și La Fontaine ; istorie a dracului păcălit fiindcă...» etc. ; în ediția Al. Piru (p. 583, col. I), propoziția *«și a cărei temă o găsim la Rabelais și La Fontaine»* a fost scoasă. Paragraful despre Radu D. Rosetti *(Studii...*, 3, p. 539) începe la G. Călinescu astfel : «La *Vieața* colaborează și fecundul Radu D. Rosetti, fiu al lui D. Rosetti-Max...» ; Al. Piru (p. 593, col. I) transcrie : «La *Vieața* colaborează și *fecundul fiu al lui* D. Rosetti-Max...». Însemnările de călătorie ale aceluiași sînt caracterizate de G. Călinescu *(Studii...*, 3, p. 539) prin cuvintele : «...deși fără pretenția de a fi altceva decît niște călăuze pitorești sînt lipsite chiar și din punctul acesta de vedere de percepție acută...» ; Al. Piru (p. 593, col. a II-a) modifică : «...deși fără pretenția de a fi altceva decît niște călăuze pitorești, sînt lipsite chiar *și pentru aceasta de percepție acută...*». În secvența despre C. Sandu-Aldea, G. Călinescu *(Studii...*, 3, p. 546) scrie : «...s-a născut la 22 noiembrie 1874 (după act ; în noaptea de 14 spre 15 noiembrie : după presupunerea scriitorului)» ; la Al. Piru (p. 635, col. a II-a), același scriitor s-a născut ... de trei ori : «... la 22 noiembrie 1874 *(după acte la 24 noiembrie, spre noaptea de 25 după presupunerea scriitorului)*».

Adesea, Al. Piru nu așază completările aduse ediției princeps în locurile menționate cu minuțiozitate de G. Călinescu. De exemplu, G. Călinescu precizează *(Studii...*, 3, p. 535) că secvența referitoare la G. Coșbuc, traducător de poezie străină, să fie introdusă la sfîrșitul paragrafului ce încheie analiza liricii originale, terminat prin cuvintele : «...în chip obișnuit în literatură», și înaintea alineatului dedicat comentariului prozei ; Al. Piru (p. 590, col. I) o așază la sfîrșitul... citatelor din *Moartea lui Fulger*. La paragraful *Alți dramaturgi, (Studii...*, 4, p. 755), G. Călinescu notează : «Al. G. Florescu, ministru plenipotențiar, fiul generalului G. Florescu...» ; Al. Piru schimbă topica : *«Ministrul plenipotențiar Al. G. Florescu, fiul generalului...»*.

De multe ori, editorul intervine în structura textului călinescian. Secvențele despre Kernbach *(Studii...*, 3, p. 536), Emil Isac *(Studii...*, 4, p. 48), divizate de G. Călinescu în cîte două paragrafe, la Al. Piru (p. 591, col. I și p. 702, col. a II-a) sînt unificate. Dimpotrivă, paragraful despre Ioan S. Nenițescu *(Studii...* 3, p. 537), considerat de G. Călinescu un singur tot, la Al. Piru (p. 591, col. a II-a) este desfăcut în două alineate ș.a.

Al. Piru modifică timpurile verbale, singularul și pluralul substantivelor și nu respectă alternanțele fonetice existente în comentariul călinescian și nici în citatele reținute de G. Călinescu din opera diverșilor scriitori. Scrie G. Călinescu *(Studii...*, 3, p. 534) : «Un preot George Coșbuc n. 1894 murea în 1957)», „stilizează" Al. Piru. (p. 583, col. a II-a) : *«Un preot, George Coșbuc, n. 1894 a murit în 1957»*. În secvența din care am scos citatul, G. Călinescu folosește toate verbele la imperfect pentru a accentua senzația epică ; prin introducerea perfectului compus, editorul reduce propoziția la o simplă informație. Scrie G. Călinescu *(Studii...*, 3, p. 534) «se rezemnase», spre a păstra senzația de vechime, Al. Piru (p. 584, col. I) modifică *«resemnase»*. Menține G. Călinescu *(Studii...*, 4, p. 754), într-un citat din Caton Theodorian. «azvîrlia», Al. Piru (p. 719, col. a II-a) transcrie *«azvîrlea»* etc.

Aproape nu există pagină care să nu suscite observații similare, dar ne oprim, deocamdată, aici. Colaționarea integrală a textului necesită un amplu studiu ce depășește dimensiunile unei obișnuite cronici. Să nu ni se motiveze că «așa» a scris G. Călinescu. Grafia lui Al. Piru seamănă uluitor cu scrisul fostului său profesor !

Nu intenționăm cîtuși de puțin să întunecăm cu observațiile noastre sărbătoreasca, în sfîrșit, apariție a unei cărți monumentale pentru cultura română. Avem atît de rar bucuria tipăririi unei opere de excepție, încît nu ne putem reprima mîhnirea că *textul* și *spiritul* marii *Istorii a literaturii române de la origini pînă în prezent* nu a fost întocmai respectat !

Ion BÂLU

MATERIAL DOCUMENTAR

DIN INEDITELE LUI COSTACHE NEGRUZZI

În mapa «*C. Negruzzi. X. Opera. II. Proza*» (dosar nr. inv. 2758) din arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" am identificat următoarele texte autografe ale scriitorului :

I. [Noaptea]. Compunere originală sau — mai degrabă — traducere din franțuzește, această percepție în spirit preromantic a naturii în momentul înnoptării este o scriere de adolescență, din perioada cînd Costache Negruzzi, în vîrstă de 18 ani, funcționa ca diac la visterie și obținea primul său rang, acela de cămînar. Ne bazăm afirmația pe faptul că filele de manuscris (lungi și înguste), cerneala întrebuințată, caracteristicile grafiei și particularitățile de limbă sînt *identice* cu cele din ms-ul academic 670, redactat în 1826, și care conține și alte fragmente de traduceri : prima *Noapte* a lui Young, începutul de nuvelă *Duchesa Milanului* (datată : *1826, mart.)* și *Parte întâi* a unui roman englezesc neidentificat [1]. O variantă (tot autografă) a textului, intitulată *Noaptea,* cu numeroase modificări și lipsită de paragraful final, a fost descoperită printre hîrtiile lui Iacob Negruzzi de la Arhivele statului din Iași (col. „Documente", P. 896/37) și publicată în 1973 [2].

[NOAPTEA]

Noapte tăcută, cu ce dulceață vii să mă cuprinzi la poalile aceștii stînci îmbrăcate cu mușchiu ! Am văzut încă pe Febul în menuntul ce să pierdè după treptile acestor dialuri. El ș-au aruncat o de pe urmă zîmbire printre pîcla cè ușoară, cari, asămine unii gaze de aur, era întinsă pe podgorii, pe livezi și pe cîmpii. Toată fire, înflăcărată de dulce reverberație de purpur care strălucè pe brîile nourilor, sărba purcedirea sa. Păsărelile îi cînta cîntare lor cè de pe urmă și căuta cu soțiile lor siguranția în cuiburi. Păstoriul, întovărășit de umbra sa ce să prelungè, cînta în buciumul său, întorcîndu-să la colibă, cîntecul său cel de sară, cînd, tras de o pace, am adormit cu dulceață.

Tu eşti, filomeli, cari prin duioasile tale axenturi, m-ai dișteptat ? Oare este vreun fon ce stă de pîndă ? Sau îi vreo nimfă fricoasă cari umblă prin dumbrăvile celi tufoasă ? Ah ! Cum tot prinpregiurul meu esti frumos ! Cum lăcuința aceasta dormitiază liniștit ! Ce dulci îmbătari să răvarsă în inima mè cè săltătoare !

Cu un aer frumos, ochii miei să primblă prin posomorîtul codru și să odihnesc cînd pe poienile pe care le luminiază luna, după ce pătrunde bolta cè îndesită a clătitoarelor frunză, cînd pe acest scaun acoperit cu mușchiu, sau pe verdiața această undătoare, sau pe crenguțile celi tremurătoari ce să întind în întunericime. Adesăori, lovită de închipuirile celi deșănțate a încujbatelor bîrneță, sau a crengilor ce să clătesc în

întunericime, sau a negrilor umbre a nopții, privirea mè, să oprești de spaimă, adesăori iarăși, să primblă pe valurile ce să saltă ca niște lumini pe părăul cel negru a căruia unde să aruncă în preajma mè. Pentru că Febi, șăzind în carul său tras de ciute ușoare sau de bălauri cu trupul solzos și rătund, să liagănă pe creștitul cel răsfățat a copacilor.

Ce miroznă sănătoasă voi răsuflați, duioasă flori! Și tu, viorică drăgălașă, cari nu te dezvălești decît în vremea nopții, ca să răverși balsamicește tale mirozne! Ah! ce miros dulce răsuflați într-această întunericime! Nevăzute, și făr' podoaba cè fudulă a strălucitoarelor văpseli, voi sînteți vîndute de disfătarea ce gust, voi legănați în sînul vostru cel vesăl pe zefirii adormiți, care obosîse a să juca prin pregiurul vostru în curgirea zilii, și carii află la dișteptarea lor o adunătură de roauă, păstrată în curatile pahară a frunzilor voastre.

Dar ce țipet ascuțit, ce cîntari răgușîtă să aude din sînul aceștii așăzături băltoasă? Aceștia sînt broateci mici de rug, ce șăd pe frunză cîntînd cîntecul lor cel adormitoriu, întovărășit de glasurile mai îngroșate a broaștelor ce lăcuiesc în învecinatul iaz între care eli să clatină pe papură fluturătoare, să odihnesc în stuh și, rădicîndu-și capitile cele verzi din fundul bălților, cîntă frumusățile lunii, vesăli în cîntarea lor cè răgușîtă ca și privighitoarea în melodioasile sale axenturi.

(f. 55—56)

II. [Prefață la traducerea poemului „OSCAR D'ALVA" de Byron]. Nota trebuia desigur să prefațeze traducerea poemului *Oscar of Alva* de Byron, publicată în 1841 în *Spicuitorul moldo-român*[3]. Nu cunoaștem motivul pentru care autorul sau (mai probabil) redactorii revistei au reunțat la ea, deși se justifica pe deplin, ca argument al ideii ilustrate de tălmăcire, *«că se poate scrie cu literile strămoșești mult mai bine decît cu cele străine»*, chirilice. Singurul comentariu care însoțește textul poemului este, în orice caz, mai puțin explicit: *«La scrierea românească cu literele strămoșilor noștri latini, s-au întrebuințat ortografia d. Eliad. Aceasta ni s-au părut mai potrivită cu limba noastră»*[4]. Se dau și principalele echivalente ortografice, dar, după cum se vede, nu se motivează îndeajuns experimentul folosirii alfabetului latin și a ortografiei heliadiste. Pe lîngă aprecierile asupra operei lui Byron, se cuvine neapărat să reținem, din prefața sacrificată, una din cele mai clar exprimate opinii ale lui Negruzzi cu privire la limba română: *«o limbă ca toate limbile, și deși în pruncie, poate mai frumoasă decît multe altele»*. O credea și o spunea cel care cu un an înainte o și dovedise, *ad vitam aeternam*, cu *Alexandru Lăpușneanul*.

[PREFAȚĂ]

Traducătorul acestei traducții n-a avut nicidecum pretenția a arata pe Lord Byron românilor; el știe ce a zis Voltaire, că poeții nu se traduc. Dacă ar fi știut englezește, poate ar fi cutezat a întreprinde o traducție a vreunui poem a lordului poet, și neapărat atuncea s-ar fi apucat nu de *Oscar d'Alva*, ci de *Ghia[u]rul*, de *Corsarul*, de *Lara*... cine știe de nu cumva de *Don Juan*... Din norocire nu știe englezește, și românii scapă cu frica.

Nimic altă el n-a vrut, decît s-arate streinilor (românilor) că limba românească e și ea o limbă ca toate limbile, și deși în pruncie,

poate mai frumoasă decît multe altele, că se poate scrie cu literile strămoşeşti mult mai bine decît cu cele străine şi că numai atunci românii vor putea avea o gramatică. În sfîrşit, ortografia ce el a întrebuinţat e acea socotită mai potrivită cu felul limbei de barbaţi literaţi care s-au gîndit mult la ea.

Traducătorul n-a păzit nici un metru sau cadenţă la versurile lui, căci n-avu scop a face poezie, ci a scrie un ceva cu litere romane.

În sfîrşit, el previne pe binevoitorul cetitor că el este un om foarte flegmatic şi nu se va supara şi nici va răspunde la nici o critică ce va trage astă bagatelă. Timpul îşi urmează cursul ; oamenii trebuie să se ţină de el. Românii au făcut oarecare înaintare în civilizaţie. N-ar trebui oare, cînd am lepadat şlicul şi barbele, să lepadăm şi nişte litere care nu sunt ale noastre ?

(f. 105)

III. [Duca Vodă]. În scurta sa autobiografie din 1843 — descoperită şi editată relativ recent de Paul Cornea [5] —, Costache Negruzzi aminteşte, între operele sale «manuscriptu», una intitulată *Duca Vodă*. Observînd că o asemenea operă *«n-a fost publicată sub formă antumă, nici postumă şi nu s-a găsit printre hîrtiile scriitorului»*, Paul Cornea a emis ipoteza că *«lucrarea „Duca Vodă", menţionată în autobiografie, e una şi aceeaşi cu „Palatul lui Duca Vodă", publicată în „Columna lui Traian"* [în 1874 — n.n.], *autorul ei fiind Costache Negruzzi şi nu Alecu Russo»*, cum s-a socotit dintotdeauna pe baza unei mărturii a lui Alecsandri. *«Deşi argumentele care pledează în favoarea paternităţii lui Negruzzi sînt [...] de-a dreptul concludente* — opinează Paul Cornea în încheierea demonstraţiei sale — *recunoaştem că pînă la găsirea unei probe materiale decisive (ceea ce e îndoielnic că se va întîmpla vreodată !) e legitim să nu considerăm problema închisă»*. Într-adevăr, problema rămîne în continuare deschisă, căci, iată, o pagină despre Duca Vodă, scrisă de mîna lui Negruzzi, există, chiar dacă ea nu reprezintă o lucrare finisată, ci, dimpotrivă, o simplă ciornă cu cîteva date biografice ale domnitorului. Prin absolut toate amănuntele de conţinut, ca şi prin unele formulări identice, pagina aceasta se dovedeşte a fi un rezumat al capitolelor cu privire la Duca Vodă cel Bătrîn din *Letopiseţul* lui Neculce (publicat de Kogălniceanu de-abia în 1845, dar accesibil lui Negruzzi chiar şi mai înainte, aşa cum s-a întîmplat şi cu cronicile lui Ureche, Miron şi Nicolae Costin, izvoarele lui *Alexandru Lăpuşneanul).* Desigur, deocamdată e foarte greu de spus — proba nu ni se pare «decisivă» — dacă «fişa» a fost extrasă în vederea compunerii unei opere pur descriptive, de felul *Palatului lui Duca Vodă* (în care, *nota bene,* nu se regăseşte nici un amănunt), ori, aşa cum înclinăm să credem, cu scopul de a constitui canavaua istorică a unei nuvele, eventual împărţite în capitole, purtînd — de ce nu ? — motto-uri la fel de sugestive ca cele din *Alexandru Lăpuşneanul : «Vodă va, iar Hîncu ba», «N-avem lapte, căci au mîncat Duca Vodă toate vacile din ţară»*... Pe de altă parte, nu excludem nici posibilitatea ca *[Duca Vodă]* să reprezinte forma brută, strict documentară, a vreunei notiţe cu caracter informativ, fiind întocmită după aceleaşi principii ca şi *Bogdan Vvd.*, de pildă, contribuţie de circumstanţă pentru un calendar popular [6].

[DUCA VODĂ]

Duca Vodă era din Rumeli. Şi viind în Moldavia de copil mic, au slujit copil în casă în vremea lui Vasilie Vvod. Şi însurîndu-să, au luat pe Anastasia, fiica lui Dabija Vvod, în vreme cărui se făcuse şi visternic, iar murind Dabija au încăput domn. Aducînd mulţi greci cu el din Ţarigrad, au învitat mînie boierilor, care, aţiţînd o răzvrătire supt comanda lui Hîncu şi a lui Durac Serdar, au venit în Ieşi, unde nemulţămiţii unindu-să cu ei, ca lupii s-au slobozit asupra grecilor, tăind şi omorînd fără milă vinovaţi-nevinovaţi. Duca, nefiind în stare a să împotrivi norodului, au ieşit din Iaşi şi au trecut Dunăre. De acolo, par-

lemintînd cu rebelii, i-au liniştit, învoind la toate ceririle lor, din care cea întăi era disţerarea grecilor. Vodă va, iar Hîncu ba.

Viind Duca cu al 3-le domnie la 1679, avea însărcinare şi de hat[man] Ucrainei, dar aţiţîndu-să boierii nemulţămiţi di casa lui D. Cantac[uzino], au făcut cărţi minciunoase către lăpuşneni şi orheieni din parte lui Canta[cuzino], sfătuindu-i să se rădice cu oştile. Iar căpit[anul] Decusară primind scrisorile, au discoperit complotul. Atunci Duca au tăiat pe trei boieri, Vasiliţă Gheuca vist[ernic], Gheorghi Bogdan jic[ni]cer şi Lupu sluger.

Însărcinat fiind însă de datorie, au scos năpăşti pe sate şi bătea pe boieri cu buzduganu, iar pe zlotaşi cu un baston cu trei muchii, jăcuind, sărăcind cu desăvîrşit ţara, oamenilor le da foc şi-i schinjuia, iar pe fimei le lega de tinde şi le închidea pe la simeni. Purcezînd împre[ună] cu Şerban, domn muntenesc, la Viena, cu oştile turce[şti] la 1683, cînd s-au întors au venit la Domneşti cu puţine oşti, căci oştile să rîsipisără. Iar caimacamii au fugit, unul la unguri, altul la leşi, unde să afla Petriceico, pe care învitîndu-l, au venit în Moldova cu oşti leşăşti şi cu moldoveni pribegi, şi îndată au trimis un poghiaz de 500 [leşi] şi moldoveni ca să prindă pe Duca. Duca, părăsit de toţi, abia avea vreo 140 slujitori, însă şi aceia, unindu-să cu leşii, au întrat în curte şi l-au prins şi, luîndu-l, l-au pus într-o săniuţă proastă, numai cu doi cai, unul alb, altul negru, cu hamuri de tei, şi ajungînd într-un sat lîngă Suceavă, au cerut la o femeie puţin lapte să mănînce, iar ea i-au răspuns : «N-avem lapte, căci au mîncat Duca Vodă toate vacile din ţară, de l-ar mînca viermii iadului cei neadormiţi» — căci nu ştia că acela este Duca Vodă. Acele auzind el, au plîns cu amar.

În scîrbă şi ticăloşie au murit la Liov.

(f. 52)

IV. O vizită domnească. Scrisoare la un prieten. Subtitlul — *Scrisoare la un prieten* — şi aspectul confesiv-evocator al scrierii constituie dovezi sigure că *O vizită domnească*, odată terminată, trebuia să facă parte din ciclul *Negru pe alb*, alături de celelalte atît de savuroase «scrisori» din volumul *Păcatele tinereţelor*. Tot subtitlul, dar şi caracteristicile grafiei, specifice epocii de maturitate a scriitorului, ne îndreptăţesc să credem că *O vizită domnească* a fost începută după ce Negruzzi s-a hotărît să-şi strîngă unele texte eterogene, mai vechi şi mai noi, în ciclul *Negru pe alb (Scrisori la un prieten)*, aşadar înainte de 1857, anul apariţiei *Păcatelor...*, însă după 1849, anul mazilirii lui Mihail Sturdza (*«M.S.»* din text). N-ar fi exclus ca schiţarea acestor amintiri să fi fost prilejuită de reîntîlnirea lui Negruzzi cu Sturdza la Ems, în 1855.

Desigur, «vizita domnească» ce urma să fie pe larg evocată nu este aceea, cunoscută, pe care Mihail Sturdza şi a doua sa soţie, Smaranda Vogoride-Sturdza, au făcut-o prin 1843 sau 1844 la Trifeştii-Vechi, în scop curativ, pentru ca doamna, făcînd «băi de Prut», după moda vremii, să se vindece de sterilitate. Atunci scriitorul nu era singur la moşie, era căsătorit şi avea deja doi copii, după cum ne informează memorialul *Din copilărie* (cap. III şi VIII) al lui Iacob Negruzzi [7].

O VIZITĂ DOMNEASCĂ

SCRISOARE LA UN PRIETEN

Îmi cei o relaţie asupra vizitei ce ai auzit că domnul nostru M. S. mi-a făcut la moşie. Deşi nu este nimic deosebit, însă fiindcă tot ce priveşte pe un stăpînitor, interesează, voi împlini curiozitatea d-tale.

Nu te aştepta însă la anecdote, îţi spui mai nainte, căci n-ave[m] a face cu un Enric IV, cu un Iosif II, cu un Frederic II, cu un Alecsandru I, ci curat şi simplu cu un prinţ ce nu-şi bate capul după d-alde acelea.

Mă aflam singur la moşie, mînios pe nătînga mea muză care nu vrea să m-asculte, încît, în deznădejde de a putea scoate ceva de la ea, îmi mărginisem pitricirea cu privirea luncei cîmpeşti, cu vînătoarea, cu scăldatul, cu desenul şi apoi seara, după ce ascultam buciumul şi talancile boilor care să primbla pe şesul ce încunjură ograda mea, apoi le răspundeam fluierînd vro uvertură de a lui Rosini sau vro arietă de a lui Belini, fără a mă gîndi la tact şi la armonie, căci eram sigur că pentru oamenii mei nu eram mai puţin decît răpauzatul Mozart. Adaoge pe lîngă aceste, dacă ţi-e dragă varietatea, horile flăcăilor şi fetilor duminica în grădina mea, în auzul unei alăute scîrţîitoare şi a unei cobze, călăria, cînii de vînat, horile aceste care făcea pe şvabul meu grădinar să jure nemţeşte, tunînd şi pleznind că-i umplu florile de colb. Şi pentru ca să săvîrşeşti tabloul, nu uita că eram slobod, fără enteres politic sau erotic, şi vei avea o idee de pitrecerea de ţară şi că aveam dreptate să uit cîte mai sînt Iaşi pe lume.

(f. 54)

Andrei NESTORESCU

---

[1] Vezi «Scrieri literare inedite (1820—1840)», alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu, Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 219—224. [2] În «Documente», vol. I, ediţie, note, glosar de Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, Virginia Isac. Coordonator : Gh. Ungureanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 179—180. [3] «„Oscar d'Alva", poem de Lordul Byron», în «Spicuitorul moldo-român», apri-mai-iuni, Iaşi, 1841, p. 48—62. [4] «Ibidem», p. 139. [5] Paul Cornea, «O autobiografie necunoscută a lui Costache Negruzzi», în «Limbă şi literatură», XXI, 1969, p. 53—61. [6] Vezi C. N., «Bogdan Vvd», în «Calendar pentru poporul românesc pe anul 1845», IV, Iaşi, 1845, p. 193—194. [7] Iacob Negruzzi, «Din copilărie», în vol. «Amintiri din „Junimea"», Editura Viaţa Românească, Bucureşti, [1921].

IN MARGINEA «TEZEI DE DOCTORAT» A LUI MIRCEA ELIADE

Cine străbate textul Tezei de doctorat *a lui Mircea Eliade, pe care* Revista de istorie şi teorie literară *începe s-o publice, în foileton, în paginile acestui număr, are în mod firesc sentimentul că se găseşte în faţa unei lucrări de certă valoare, ce constituie, fără îndoială, un moment de seamă în definirea mai exactă a formării personalităţii savantului român. Ea reprezintă de fapt prima sinteză ştiinţifică de largi dimensiuni, prin care Mircea Eliade abordează în cariera sa domeniul complex al cercetării comparate a istoriei religiilor şi, în acelaşi timp, marchează cea dintîi confirmare oficială a rezultatelor unor intense investigaţii documentare, întreprinse de fecundul romancier şi eseist în perioada studiilor sale în India.*

Referirile epistolare din epocă, precum şi diversele mărturisiri ulterioare — fără a mai lua în consideraţie demersurile memorialistice de astăzi ale reputatului autor al romanului Maitreyi *— lasă să se înţeleagă că teza* de doctorat *închide o etapă în destinul tînărului Mircea Eliade. În realitate însă, privind în perspectiva întregii sale creaţii ştiinţifice, s-ar putea spune că acest text deschide o cale, inaugurează o serie. El oferă astfel celui interesat forma primară, faza incipientă a elaborării unei monumentale opere.*

Publicînd, în 1936, Yoga, «essai sur les origines de la mystique indienne», *Mircea Eliade arăta, în* Avant-propos, *că* «cet essai, écrit en anglais en 1931, a été amplifié et traduit en roumain par l'auteur, en 1932. Le texte français a été redigé d'après la version roumaine par M. S. Rivain». *Avem acum sub ochi redactarea românească, sau cel puţin o*

parte din ea, de la care, prin succesive reveniri și reelaborări, savantul a ajuns, după aproape trei decenii, la realizarea cunoscutului tratat *de circulație mondială. Pe baza ei putem constata de asemenea că* teza de doctorat *se diferențiază simțitor, nu numai ca structură, dar și ca modalitate de abordare a problemelor dezbătute și analizate, față de monografia tipărită în 1936. Contrar, deci, afirmațiilor autorului ei,* teza de doctorat, *intitulată* Psihologia meditației indiene — «studii despre Yoga» —, *alcătuiește un text independent, ce poate fi consultat ca atare și apreciat cu meritele și scăderile lui, inerente perioadei în care a fost scris. Stilul său strict științific, cu o expunere amănunțită, aproape didactică, a bibliografiei critice, scrupulozitatea metodică încorsetînd orice tentație spre divagare, reducînd supozițiile atît de dragi tînărului eseist doar la consemnarea opiniilor acreditate în studiile orientalistice ale vremii, ne fac sesizabilă încă de pe atunci rigoarea erudită a autorului.*

Teza de doctorat, *cuprinzînd 216 file dactilografiate, structurată în șapte capitole și un* apendice *(conform* «Tablei de materii»), *a fost susținută de Mircea Eliade, în 1932, la Facultatea de filosofie a Universității din București. Textul acesta numerotat, este precedat de un succint* Curriculum vitae *pe care îl transcriem aici. El se găsește dactilografiat pe o filă nenumerotată :*

«Născut la 9 martie 1907 * în București.

Absolvă liceul în 1925, curs real și modern.

Licențiat în filosofie în toamna 1928, cu o teză despre Filosofia Renașterii. În primăvara 1928 lucrează la Roma cu prof. Giovani Gentile (Istoria filosofiei) și prof. Ernesto Buonaiuti (Istoria creștinismului în primele patru secole).

În toamna 1928 pleacă în India, înscriindu-se pentru doctorat la Universitatea din Calcutta, Departament Of Letters , secția Filosofie orientală.

Lucrează cu prof. S. N. Dasgupta pînă în toamna 1930, pregătind o teză de doctorat asupra meditației Yoga și un lexic tehnic al filosofiei indiene. În septembrie 1930 pleacă pentru 6 luni în Himalaya, pentru a culege informații asupra tehnicii meditației.

La întoarcere rămîne la Benares, lucrînd la Sanskrit College.

În vara 1930 ține primul curs de istoria comparată a religiunilor la Universitatea din Vishvabhârati (Shantiniketan). Face comunicări la Congresul orientaliștilor din Lahore (decembrie 1930). E ales membru activ în Asiatic Society of Bengal. Colaborează la „Ricerche Religiose" (Roma), „Revista de Filosofie" și „India Historical Quarterly" (Calcutta)».

Cea de a doua filă, nenumerotată, cuprinde în continuare curricumului vitae *următoarea indicație :*

«Lucrarea de față coprinde versiunea românească a părții I dintr-o monografie asupra contemplației indiene, redactată în limba engleză la seminarul de filosifie orientală de sub conducerea profesorului SURENDRANATH DASGUPTA de la Universitatea din Calcuta».

Revine, așadar, și aici specificarea privitoare la o versiune anterioară în limba engleză, a lucrării. În notațiile succinte din Șantier *(Editura Cugetarea, 1935) găsim, dealtfel, informații diverse asupra mersului acestei prime redactări.* Teza de doctorat are *însă avantajul, și meritul totodată, pentru noi cel puțin, de a fi scrisă în limba română, limba maternă a lui Mircea Eliade.*

Constantin POPESCU-CADEM

* Adevărata dată a nașterii este 28 februarie 1907, conform actului de naștere cu nr. 1596, din 1-III-1907. Chiar după stilul nou nu putea fi 9 martie. S-a strecurat, probabil, o greșeală de dactilografiere aici. Vom reveni cu o altă ocazie asupra acestei chestiuni.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Adrian Marino, Littérature roumaine — littératures occidentales. Rencontres, *Editura științifică și enciclopedică, București, 1982, 215 p.*

Cu o exemplară consecvență și continuitate, (prin volume apărute la noi sau în străinătate, prin studii sau prin comunicări în forum-uri internaționale), Adrian Marino s-a impus ca exponent al unei concepții originale, coerente și solid articulate privind statutul și obiectivele cercetării literare. Care sînt — privite de la mare altitudine — exigențele prioritare ale acestui program ambițios ? În primul rînd *generalizarea teoretică* (teoria și ideologia literară) ca bază de decolare și, respectiv, ca țintă (într-o semnificativă circularitate de tip hermeneutic) a investigării empirice. Apoi, *pluralismul metodologic* care impulsionează dar și exploatează plenar *integrarea diferitelor nivele* ale obiectului de cercetat (de la cel documentar-factologic la cel tematolgic, stilistic, poetic etc.) în ansambluri coerente și semnificative, ale căror componente se iluminează reciproc. În fine — dar nu în ultimul rînd — *militantismul* (un concept îndeobște rar întîlnit în cercetarea literară) definit ca *telos* al tuturor disciplinelor interesate de literatură. Ele sînt astfel chemate să se implice în marile confruntări de idei ale contemporaneității, să devină dinamice (în sensul etimologic al cuvîntului *dynamis*), să se subordoneze exigențelor concrete ale propulsării unei culturi pe orbita marilor valori universale.

Cartea la care ne oprim în rîndurile de mai jos — *Littérature roumaine — littératures occidentales. Rencontres*, Editura științifică și enciclopedică, Bucarest, 1982 — reprezintă o aplicare fructuoasă a principiilor mai sus enunțate, pe terenul mișcător al comparatisticii, una din numeroasele discipline literare aflate (cum s-a mai spus) în plină «criză de creștere».

Lucrarea include *in limine* un program teoretic, în care autorul își justifică ferm opțiunile : pe cele privind obiectul de studiu (momente-cheie ale modernizării culturii române), pe cele metodologice, și, mai ales, pe cele privind statutul și prioritățile comparatisticii românești. În paranteză fie spus, într-o epocă de excesivă calofilie a discursului exegetic, — care se mulează pînă la pierderea totală a identității, pe propriul său obiect, — într-o perioadă de nu mai puțin agresivă suspiciune a pozitivismului îngust față de glosele teoretico-metodologice — taxate de «fastidioase» sau «tehniciste» — o luare de poziție atît de tranșantă în favoarea rolului modelant al teoriei este, la noi, un reconfortant *hapax legomenom*.

Materialul adus în discuție (spicuim la întîmplare : geneza ideii de realism ; ossianismul românesc ; imaginea lui Baudelaire în conștiința poetului român ; impactul curentelor de avangardă în literatura română ; sorgintea iluministă a conștiinței apartenenței noastre la spiritul european etc.) precum și modul în care este manipulat, permit în final desprinderea unor concluzii cu o marcată semnificație euristică pentru comparatistica românească, aflată încă în căutarea profilului propriu. Orice studiu al influențelor ideologice și literare trebuie să țină seama de condițiile particulare și de ritmurile specifice în care literatura română *re-modelează* și *selectează*, în procesul complex al *recepției*. Comparatismul trebuie întotdeauna să ia în considerare clivajul dintre conștiința ideologică și literară, pe de o parte, și creația propriu-zisă, pe de alta, ca nivele receptoare distincte și autonome. În plan metodologic, programul comparatist ilustrat aici de Adrian Marino subliniază convingător neajunsurile unor cercetări tradiționale (în mod fatal *parțiale*), cum ar fi cele de tipul *Stoffgeschichte* sau *la fortune de...* ; sau cele

vizînd epuizarea surselor documentare — într-un elan pozitivist miop, care transformă factologia într-o finalitate fără scop.

Tendințelor și orientărilor sectoriale și limitative numite mai sus, Adrian Marino le contrapune o viziune pluralistă și integratoare, cerînd comparatistului să-și conceapă obiectul ca pe un sistem ierarhizat de nivele interdependente, tinzînd, pe cel mai înalt palier de referință, să se identifice cu însăși noțiunea de Literatură. Corolarul metodologic al acestei ipoteze este rolul dominant și organizator al teoriei în planul discursului exegetic. Comparatistul este deci, prin aceasta chemat, citățm : *«să grupeze totalitatea datelor de care dispune în scheme sintetice, a căror menire e să confirme și să definească cu claritate anumite structuri idelogice și literare»*. O perspectivă pe care Adrian Marino o numește, în altă parte, simultană și inductivă, sintetică și totalizantă, o *«tehnică a anacronismului deliberat»*, utilizînd aici o formulare celebră a lui Borges. (Vezi : *Caiete critice*, nr. 11, 1982, pp. 15—16).

Pe scurt, un punct de vedere original și îndrăzneț care propune transformarea comparatisticii în bază de pornire a teoriei literare, și, reciproc, întemeierea cercetărilor de comparatistică pe principii teoretice ferme.

În încheiere — recurgînd la un termen drag autorului — vom spune că Adrian Marino însuși se supune comandamentelor militantismului în cercetarea literară. Și încă într-un dublu sens ! Mai întîi ca practician convins al comparatismului militant, așa cum a fost definit mai sus, și, pe lîngă asta, ca... militant neobosit, prin toate mijloacele în favoarea unui atare militantism

Din păcate, în domeniul practicii comparatiste, Adrian Marino a găsit în deçursul vremii mai puțini adepți la noi decît în alte părți, unde cărțile sale au stîrnit o emulație cu rezultate palpabile. Un asemenea neînduplecat ascetism teoretico-metodologic sperie probabil spiritele literaților legănați de confortabilul adagiu «românul e născut poet». Sau, — cine știe ? —, se verifică astfel un trist și cunoscut adevăr că «nimeni nu-i profet în țara sa». Semne de ultimă oră arată totuși că sămînța aruncată începe să rodească și că avocatul pledant al unei atît de nobile cauze nu va mai rămîne multă vreme purtătorul unei «vox clamantis in deserto».

Monica SPIRIDON

Ion Bălu, Viața lui G. Călinescu, *Editura Cartea Românească*, 1981

Îndeosebi după *Bibliografia* publicată în 1975, nu i se poate contesta lui Ion Bălu stăpînirea documentară a subiectului și, în speță, chiar o certă înțelegere a personalității lui G. Călinescu. Contribuția sa în materie este, în orice caz, una de fundament, pentru care — date fiind condițiile actuale de lucru ale unui «documentarist» — nu-i vom putea fi niciodată îndeajuns de recunoscători. Profesorul laborios de la Cîmpina a ales calea austeră a bibliotecii și a scrisului bazat pe documente, demonstrînd, acelora care scriu memorii, articole ocazionale, sau țin conferințe comemorative, că a învățat cu adevărat lecția călinesciană despre criticul și istoricul literar... Iar recenta sa lucrare — *Viața lui G. Călinescu* — vrea să fie o dovadă, aproape mimetică față de metoda magistrului evocat (de vor urma... volumele dedicate *Operei !*). Să nu o comparăm, totuși, cu ilustra *Viață a lui Eminescu* din 1932 !

Oricărei biografii, cu atît mai mult uneia dedicate unei personalități atît de complexe ca G. Călinescu, trebuie să i se dea o coerență și o semnificație — pentru a nu deveni o simplă relatare de fapte. Ion Bălu a vrut *«să alcătuiască un portret al vieții și al omului»* (p. 435), ceea ce și... alcătuiește ; însă mozaical, iar, cînd e vorba de «Divinul Critic», noi am fi dorit și relevarea unui sens superior. În *Viața Poetului* — capitole precum *strămoșii, părinții, nașterea și copilăria, scolar, privatist* etc. — aveau scopul subiacent de a explica creația poetică ulterioară, de a disocia faptul biografic de asimilația livrească etc. Ce sens au însă, la Ion Bălu, incursiunile în biografia părinților, reali și adoptivi ai lui G. Călinescu ?! ...Copilăria chinuită ? — dealtfel destul de puțin cunoscută, ca amintire formativă ! Lupa freudistă — S. Freud e citat în franceză la p. 55 — produce astfel de constatări : *«Copilul avea două mame, dar în familie s-a bucurat de statutul incert al orfanului : mîngîieri rare, apostrofări dese, indiferență mai totdeauna»* (p. 13) ; sau : *«Dar șansa a fost și a autorului însuși. Mediul afectiv anormal a declanșat impulsul compensator. La vîrsta cînd majoritatea oamenilor își încheie formația*

intelectuală, destinul orînduiește astfel lucrurile, încît, sub egida unor părinți spirituali, viața să înceapă pentru G. Călinescu a doua oară» (p. 17) ; apoi concluzia cade grea și nedreaptă (aici fără «sursă» !) — cînd gestul îl imită pe cel al lui Bogdan Petriceicu Hasdeu ! : *«Prin vreme, ecourile acestui trecut ascuns răzbăteau adesea. La 26 martie 1937, G. Călinescu și-a scos, pentru dosarul de conferențiar, extractul de naștere. Acasă, a îndoit certificatul pe rubrica unde ofițerul stării civile completase profesiunea mamei și a ars atent substantivul infamant la flacăra unei lumînări. Spre a justifica deteriorarea, a ținut actul ore întregi deasupra unui bec aprins, imprimîndu-i patina documentelor îngălbenite de vechime !»* (p. 17—18). Să mai amintim și ședințele de «spiritism» ale adolescentului ?! Norocul lui că a renunțat să se și documenteze — după *Sic cogito*, Wundt, etc. — din *«apatie generală față de lectură. Sechelele au rămas însă, din cînd în cînd o împrejurare sau alta la aviva, lăsînd în sufletul omului matur o dispoziție permanentă spre superstiție»* (p. 46)... De la dispoziția spre superstiție la... *Istoria literaturii române de la origini...!* Apoi, profesorul Ion Bălu își ia un aer superior-intratabil și începe să-l certe pe elevul Călinescu C. Gheorghe (în absența părinților !) : n-a învățat să citească înainte de a veni la școală (Iorga, la 4 ani citea românește, iar la 5 pe Hugo !) ; *«întîia carte a copilăriei rămîne o absență»* (p. 26) ; *«pe trimestrul ultim înregistrează 13 absențe nemotivate»* (p. 30) ; *«În clasele primare, școlarii au de obicei note mari. Însă notele lui G. Călinescu oscilează în tot timpul școlarității elementare între 5 și 9»* (*? !* — p. 28) ; în clasa a II-a *«pe toate trimestrele abundă notele de 6 și 7. Un singur 10 la cetire»* (p. 29), dar fără comentarii ; apoi *«gravitează în jurul mediei 7»* (p. 31) ; *«la gimnaziu mediile sunt : 6,83—6,42 și 6,88—7,45 — iar la liceu 6,62—7,16»* (p. 34) ; în clasa a II-a deci e sub media minimă (6,50) corigent la matematici, 3 la geografie, 4 la istorie etc. așadar, supus unui examen suplimentar ; — cu lecturile stă mizerabil : *«citește la întîmplare, dezordonat»* (p. 41); în casă, revista umoristică *Veselia ;* mărturisirea (tardivă !) că citea *Flacăra* lui C. Banu nu e crezută, și nici că ar fi citit pe Tolstoi, Ibsen, Zola, Dostoievski (căci acesta din urmă *«apare tîrziu în sistemul de referințe călinescian»* (p. 42) ; ce mai ! adevărul crud e că îl interesau aventurile lui Nick Carter ! Oroare ! Comparat cu Demostene Botez *(«universul casnic surprins în succesiunea anotimpurilor»)* și Lucian Blaga *(«incipientă cronică a satului transilvănean»)*, la elevul său *«sentimentul naturii nu există. El va reveni la natură tîrziu, prin intermediul culturii»* (p. 26). Sever, profesorul de la Cîmpina (!) îi impută, peste ani, chiar și... visele (și contrafacerea lor !) *«nu prezintă nici un interes»* (p. 32).

Însă, în continuare, ca istoric literar, Ion Bălu își desfășoară și de astă dată toate calitățile. Reconstituirea existenței lui G. Călinescu și a epocii se face în chiar bună metodă călinesciană, cu un real talent de adiționare a citatelor din autor, ca și din contemporani (nu și atunci cînd sînt produse la mare distanță în postumitate). Spiritul critic veghează încontinuu la selecția, confruntarea, cernerea și amendarea mărturiilor — încît prea puține lucruri ar fi de adăugat ; căci «mitul Călinescu» a luat deseori locul faptelor reale ! Aceasta e problema, de fapt, după părerea noastră, care i-am stat și în preajmă cîțiva ani. *Omul* putea părea capricios, instabil-umoral — cînd curiozitatea geniului «experimenta». *Criticul* însuși, oral mai ales, dar nu numai, era uneori contradictoriu — cînd, metodic, totul trebuia verificat, cunoscut prin sine. *Artistul* scruta realitatea candid, implicat, ludic chiar, detașat, totdeauna însă cu un ochi dilatat de entuziasm sau cu un gest de respingere... Acolo unde unii au văzut «poză», nesinceritate, conformism — cîte altele ?, din *mit* nelipsind nici «nebunia» ! — e pentru că l-au privit într-o oglindă spartă, și au măsurat cioburile cu decimetrul lor ! Căci o coerență interioară e sigură, și ea vine din scopul suprem căruia îi închinase întreaga sa existență, — acela de *a ilustra* cultura românească, acumulată prin secole și vitregii, într-o galerie națională de mari portrete — materializînd gîndul Cronicarului — și de a așeza operele de merit în Panteonul Universal.

Viața lui G. Călinescu scrisă de Ion Bălu contribuie substanțial la înțelegerea adîncă și în multe sensuri definitivă a acestui adevăr de dincolo de efemeritatea unei vieți într-o epocă de răsturnări și reconstrucții. Mai ales în acest sens, unul din cele mai interesante capitole — XVII — cuprinde restabilirea *Istoriei*, în care G. Călinescu a fost profund implicat între 1944 și 1953, și mai tîrziu... Angajarea lui *onestă* de la început, atacurile tot mai concertate în presă, «înțelegerea» lui superioară a *«exuberanței demolației*

(care) reprezintă o forță biologică ce trebuie lăsată să se cheltuiască pînă la limita de unde răsare sentimentul golului și instinctul arhitectonic» (p. 320) — la fel ca Tudor Vianu ! —, înlăturarea de la Facultate (chiar interdicția de a pune piciorul în local !), retragerea la Institut, efortul de a-și însuși marxismul (scrie despre Lenin în 1949), dar refuzul de a face plan de cercetare după tezele lui Stalin despre lingvistică... celelalte avataruri, alcătuiesc un grav portret existențial al geniului confruntat cu revoluția, cu semnificații particulare pentru G. Călinescu, dar și cu unele mai generale pentru epoca respectivă... Foarte utilă este evocarea *cursurilor* călinesciene nu numai în aspectul lor spectacular (intrat în legendă), dar și în seriozitatea pregătirii prealabile — sistematice, documentare, pedagogice chiar, și, adăugăm noi, — gesticulare !

Păcat că — urmînd schema călinesciană ? — micul capitol dedicat «doctoratului erotic» divaghează și alunecă iarăși în legendă și anecdotică (despre idilele și «inspiratoarele» L.F. și R.C. «tentativele» de sinucidere în viscol și la mare ! — cînd însuși dezminți*se zvonul : «Nu e adevărat ! Am vrut să gust senzația neptunică !»)*... Cît despre inspirația feminină în poezie, demonstrația fusese făcută de mult de însuși Călinescu pe versurile lui Eminescu ș.a., care dedicau poezii vechi la iubite noi...

Marele nostru regret față de incitanta carte a lui Ion Bălu vine, paradoxal, din optimismul său metodic : pe ultima pagină, după ce ne asigură că *«a citit tot ce s-a scris despre viața și opera lui G. Călinescu»* (și, închizînd și acest volum, îl credem !) ne anunță că *«a lăsat cu bună-știință la o parte acele secvențe din existența călinesciană în care personalități contemporane sînt negativ implicate. Le vom adăuga, de vom trăi, peste un deceniu, două, la o viitoare ediție»* (p. 435). Să-i dorim, deci, din inimă, lui Ion Bălu, să ajungă să spună *tot adevărul !*

Marcel DUȚĂ

Eminescu și clasicismul greco-latin. Studii și articole. *Ediție îngrijită, prefață, note, bibliografie, indice de Traian Diaconescu, Editura Junimea, Iași, 1982, col. „Eminesciana" — 28.*

Inițiativa, binevenită dealtfel, a editurii Junimea și în speță a coordonatorului colecției „Eminesciana", Mihai Drăgan și a editorului Traian Diaconescu, de a aduna într-un volum o parte din cele mai pregnante studii asupra legăturilor eminesciene cu antichitatea europeană este de natură să suscite comentarii din cele mai diverse.

Surprinde întîi de toate absența abordărilor ample semnate de T. Vianu și G. Călinescu, absență pe care alcătuitorul selecției o motivează prin prezența acestora în alte volume ale celor doi autori. Argument convingător, poate, din punct de vedere «tehnic», dar neconvingător din perspectiva autonomiei volumului, a sintezei tematice și necesității de a corela analizele strict specializate cu înțelegerea globală și de substanță a fenomenului. Fie și fragmentar, aceste studii trebuiau să figureze în sumar.

Discutînd acum calitatea valorizatoare a ansamblului, această sumă de investigații configurează o imagine limitată, unilateralizantă, a psihologiei creatoare eminesciene, pentru că — minus cîteva excepții — demersurile evaluative se aplică aproape exclusiv asupra unor detalii de natură filologică sau ținînd de istoria motivelor, a unor toposuri redimensionate de poetica romantică, neîncercînd o prelungire a studiului în zonele esențiale ale eului poetic. Și în acest caz, ca și atunci cînd s-au abordat comparatist coordonatele culturale eminesciene (India, Schopenhauer, Hölderlin, Goethe, neoplatonismul, etc., etc.), cercetătorii — din patos demonstrativ — au silit aproape întreaga materie lirică să intre în matrița preformată, croită doar din elemente secundare sau, oricum, interferabile unor planuri și cauzalități divergente. Problema a fost reluată adeseori și riscă să devină oțioasă, idealul fiind evident o cercetare globală, unitară, a tuturor «influențelor», în sensul menționat cîndva de Iorga : *«Nici o influență nu a creat, desigur, pe Eminescu, dar Eminescu nu este explicabil, dacă se lasă la o parte măcar una din aceste influențe care au lucrat asupra sufletului lui așa de complex»*. Altminteri, aria de investigație este fatalmente redusă — *Oda în metru antic, Venere și Madonă, Glossa, Mitologicale, Mai am un singur dor*, traducerile din Homer și Horațiu, cîteva toposuri (cinis et umbra sumus, ubi sunt, carpe diem, eheu fugaces, etc.) mitul orfic, cel apollinic, Platon mai

mult, apathia, ataraxia, ş.a.m.d. — elemente culturale care nu explică, însă, fundamentul spiritual eminescian.

Studiile se pot grupa în două categorii, cele vizînd sinteza culturală şi cele aplicate asupra unor filiaţii de detaliu, raportul fiind net (din păcate) în favoarea celor din urmă. În afara paginilor semnate de N. Sulica *(Clasicismul greco-roman şi literatura noastră (în special Eminescu)*, C. Papacostea *(Filosofia antică şi Eminescu)*, Gr. Tănăsescu şi A. Nestorescu *(Eminescu şi Elada)* şi Gh. Ceauşescu *(Eminescu şi antichitatea clasică)*, toate celelalte sînt analize de amănunt, cu o importanţă mai mult sau mai puţin orientativă : Al. Philippide, *Coincidenţe* (de versuri şi strofe, Pindar, Simonide, Ovidiu) ; C. Balmuş, *Cîteva note despre Propertiu şi Eminescu (Venere şi Madonă*, imaginea selenară) ; Ch. Drouhet, *Un izvor de inspiraţie la Eminescu* (Propertiu, la *Mai am un singur dor* şi nu Ronsard, *Ode de l'élection de son sépulcre*, cum susţinuse N. I. Apostolescu) ; D. Murărăşu, *Eminescu şi clasicismul greco-latin* (cu o pertinentă analiză a variantelor *Odei...)* ; N. I. Herescu, *Eminescu şi clasicismul (Oda...*, Catul, Pindar) ; St. Bezdechi, *Eminescu şi Nonnos din Panopolis* ; I. M. Marinescu, *Eminescu şi clasicismul* (amendînd exagerările influenţelor horaţiene din interpretarea lui N. Sulica şi corelînd *Glossa* la sistemul stoic) ; Tr. Costa, *Eminescu şi Ausonius* ; Al. Piru, *Eminescu şi clasicismul (Oda...* şi traducerile din Homer şi Horaţiu) şi Edgar Papu, *Imaginea şi simbolica Romei în „Memento mori"*.

Studiile de substanţă pe care le-am numit, circumscriu, în principal, raporturile eminesciene cu Horaţiu şi Platon (N. Sulica, pentru care nu Sappho, ca la C. Papacostea, ci Catul ar fi de descoperit în *Oda în metru antic)*, interferenţa indianism-elinism la Eminescu (C. Papacostea, care subliniază şi rostul gîndirii platoniciene în *Luceafărul)*, filtrarea imaginii Greciei în *Memento mori* prin viziunea schilleriană (Gr. Tănăsescu şi A. Nestorescu, angajînd şi o convingătoare discuţie asupra apollinismului eminescian).

Singura interpretare inedită a cărţii îi aparţine lui Gh. Ceauşescu. Mai recentă fiind (1979) şi beneficiind de asimilarea unei întregi tradiţii de investigare, este şi cea mai sistematică. Se porneşte, însă, de la o exagerare — rolul *«preponderent al elementelor de cultură greco-latină»*, care stau *«la baza edificiului construit de poet»*, aserţiune transantă, copleşitor de riscantă în cazul Sumei culturale eminesciene. Şi pentru N. Sulica, în 1930, *«înrîurirea clasicismului greco-roman se resimte în opera lui Eminescu mai mult decît orice altă înrîurire literară străină»*, mult mai creditabilă fiind opinia nuanţată a lui Cezar Papacostea, care integrează, în lumea poetică eminesciană, elinismul între filosofia indiană şi cea modernă (Kant. Schopenhauer). Gh. Ceauşescu studiază, într-un stil exact, ferit de speculaţii gratuite, unele toposuri antice în poezia lui Eminescu, motivul cecităţii artistului, mitul lui Orfeu, imaginea elină a artei reflectată în sistemul de valori eminescian şi efigia istoric-spirituală a Romei în planul *Dioramei*.

Eminescu şi clasicismul greco-latin este un reper de sigură utilitate pe harta eminescologiei contemporane, mai puţin spectaculos, dar cu un solid fundament cultural.

Dan C. MIHĂILESCU

Rumänische Sagen und Sagen aus Rumänien, *hrsg. und übersetzt von Felix Karlinger und Emanuel Turczynski, E. Schmidt Verlag, Berlin, 1982, 206 p.*

După ce a prezentat cititorilor de limbă germană cîteva din basmele româneşti, Felix Karlinger colaborează de data aceasta cu Emanuel Turczinsky pentru a realiza o selecţie din legendele cunoscute pe teritoriul ţării noastre. Autorii culegerii consideră că termenului german «Sagen» nu-i corespunde în folclorul românesc o specie bine precizată ; dimpotrivă, basmul şi legenda se amestecă frecvent, iar în desfăşurarea povestirilor orale sînt incluse fragmente cîntate, tot aşa cum melodia baladelor este întreruptă de pasaje recitate (fenomene întîlnite şi în Calabria, Sardinia, sudul şi vestul Spaniei).

Pentru a-şi alcătui culegerea, cei doi specialiştii au reţinut doar grăuntele narativ, renunţînd — pentru moment — la tentaţia de a include şi pasajele notate muzical.

Nepotrivirea noţiunii germane de «Sagen» cu realitatea din folclorul românesc se datorează, credem noi, nu

doar amestecului dintre genuri, specific acestuia din urmă. Mai degrabă ne aflăm aici într-o situație tipică de neconcordanță a unei categorii impuse de o anumită lume folclorică (respectiv cea germană), cu categoriile pe care ar trebui să le descifrăm într-o zonă folclorică diferită (în cazul de față : cea românească). Dar, depășind dificultățile ridicate de frecvențele și inevitabilele discuții în legătură cu terminologia, autorii culegerii au reușit să strîngă un material narativ cu adevărat captivant. Din cele aproximativ 40 de culegeri pe care le-au folosit, 4 — la care se apelează frecvent — sînt inedite. Au fost selectate astfel povestiri populare consemnate în scris de-a lungul cîtorva secole, de la legenda cetății Poenari din *Letopisețul cantacuzinesc* sau *Cuvintele* lui Neculce, la recente transcrieri ale unor «povești» abia înregistrate pe bandă de magnetofon. Cele peste 160 de narațiuni reținute au fost grupate tematic, începînd cu comentariile pe marginea apariției cometelor sau fenomenelor astronomice mai rar întîlnite, și ajungînd la legendele țesute în jurul unor personaje istorice (cel mai recent este Cuza Vodă, îndrăgit, pare-se, cam cît Ștefan cel Mare).

Autorii lucrării au selectat și cîteva povestiri din folclorul germanilor așezați între români, îndeosebi a acelor germani denumiți «Zips», colonizați în Maramureș și Bucovina începînd cu ultimele decenii ale secolului XVIII. «Zips»-ii, cunoscuți mai ales (dar nu numai) ca muncitori forestieri și meșteșugari ai lemnului, au dus în secolul trecut o viață atît de aspră, încît nu puteau deveni nici măcar proprietarii casei în care locuiau. Rămași pînă tîrziu în afara școlarizării, ei au păstrat numeroase povești despre Muma-Pădurii și spiriduși, despre duhurile izvoarelor sau ale munților, despre animale vorbitoare și pitici binevoitori ori răutăcioși. Dacă pe acestea le-au adus cel mai adesea din ținuturile lor de baștină, în noua așezare dintre români și-au adăugat și narațiuni noi, cum sînt acelea despre Ștefan cel Mare ori despre haiduci. Nu mai puțin interesante mi se par și cele cîteva narațiuni în care șvabii și zips-ii includ referiri la cuvinte sau obiceiuri ale «valahilor» (denumire ce alternează cu cea de «români») din Transilvania și din Moldova. Cele două lumi : a românilor și a coloniștilor, viețuiesc paralel și fiecare are o anumită imagine despre cealaltă, imagini ce ar merita să fie reconstituite. Dealtfel întreaga carte reface un mod popular de a privi lumea, extrem de variat și de bogat, datorită atît diversității geografice și temporale, cît și fluctuațiilor tipice de comportament. Din păcate, menționarea numirilor geografice din Transilvania și Bucovina doar în varianta lor germană îi îngreunează cititorului localizarea cartografică necesară a narațiunilor.

În schițarea condițiilor istorice care au dus la dezvoltarea statelor feudale românești ar fi meritat o menționare aparte volumul colectiv *Constituirea statelor feudale românești*. Ed. Acad. București, 1980, care cuprinde un studiu special dedicat raportului dintre legendă și adevăr istoric : Nicolae Stoicescu, *„Descălecat" sau întemeiere. O veche preocupare a istoriografiei românești. Legendă și adevăr istoric*. Un adaos de bibliografie românească ar fi schimbat și accentele pasajului din *introducere* referitor la întemeierea Țării Românești și Moldovei. De asemenea, pentru legendele referitoare la Vlad Țepeș i-ar fi fost utile cititorului străin lucrări precum cele ale lui N. Stoicescu *(Vlad Țepeș*, Ed. Acad. București, 1976, — publicată și în variantă engleză) și Șt. Andreescu *(Vlad Țepeș (Dracula)*, Ed. Minerva, București, 1976).

Un caz interesant este cel al legendei despre caii potcoviți cu potcoavele întoarse, legendă pusă pe seama mai multor personaje istorice, aflîndu-și corespondentul în recomandări ale tratatelor de artă militară (Vezi : Ion Dumitriu Snagov, *Țările Române în secolul al XVI-lea. Codex latinus parisinus*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 238).

Privind culegerea în totalitatea ei este de remarcat permanenta strădanie a autorilor de a ține cumpăna între capitolele unui material atît de divers și de a surprinde înfățișările felurite ale credințelor despre unul și același fenomen.

Cătălina VELCULESCU

BREVIAR

(octombrie-decembrie 1982)

Între 14—18 octombrie și, respectiv, între 21—25 octombrie 1982, în București au avut loc lucrările Simpozionului româno-bulgar și cele ale Simpozionului româno-iugoslav. Organizate de catedra de filologie slavă de la Facultatea de limbi și literaturi străine a Universității București, cele două manifestări științifice au fost consacrate studierii raporturilor literare, folclorice și lingvistice dintre cultura română și cultura acestor popoare învecinate, raporturi a căror dezvoltare contemporană se bazează pe o îndelungată tradiție istorică. Deschise de prof. Ion Iovițt-Popescu, rectorul Universității din București, lucrările celor două simpozioane s-au remarcat prin diversitatea tematică, prin profunzimea cercetărilor și au constituit încă o dovadă a fertilității schimbului de idei în cercetarea științifică, a necesității și a utilității unui dialog periodic în aprofundarea lecției istorice a tradiționalelor relații de prietenie și de colaborare. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" au prezentat lucrări în cadrul celor două simpozioane prof. I. C. Chițimia, Rodica Florea (în colaborare cu Ștefana Tarinska), Cătălina Velculescu, George Muntean, Mircea Anghelescu, Mihai Moraru. ● La 29 octombrie 1982 a avut loc, în rotonda Muzeului literaturii române, o dezbatere inițiată de Muzeul literaturii române în colaborare cu Academia de științe sociale și politice și Institutul „G. Călinescu", referitoare la stadiul actual al procesului de valorificare a moștenirii literare. Lucrările au fost conduse de prof. dr. docent Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Pe marginea referatului prezentat de Al. Săndulescu au luat cuvîntul : Mircea Anghelescu, I. C. Chițimia, Petru Creția, C. Jalbă, Pompiliu Marcea, George Muntean, Pandele Olteanu și Al. Oprea ● *O masă rotundă* cu o temă asemănătoare, privind *Valorificarea moștenirii culturale în lumina celor mai recente documente de partid* a fost organizată de Academia de științe sociale și politice în ziua de 1 noiembrie 1982. Au participat specialiști și cercetători din domeniul istoriei filosofiei, al istoriei și teoriei literare, al sociologiei și comparatisticii literare, reprezentanți ai sistemului editorial. Din seria discuțiilor, coordonate de Dumitru Ghișe, am reținut intervențiile lui Ion Frunzetti, G. Muntean, Z. Ornea, Al. Săndulescu și Al. Tănase ● Sub titlul *Orientări moderne în predarea și însușirea limbii și literaturii române, în condițiile generalizări învățămîntului de 10 ani*, Societatea de științe filologice a întrunit la Zalău (județul Sălaj), în ziua de 28 noiembrie 1982, profesori din învățămîntul mediu și universitar și cercetători, în cadrul unei dezbateri dedicată Conferinței Naționale a P.C.R. și celei de a 35-a aniversări a Republicii. Din partea Institutului „G. Călinescu" au participat : Rodica Florea, Nicolae Mecu și Al. Săndulescu. Menționăm, de asemenea, contribuțiile lectorilor universitari Ion Drăgătoiu și Vasile Stanca (de la Univ. Babeș-Bolyai) și a profesorilor Mircea Găvan (Prundu Bîrgăului), Vasile V. Filip (Bistrița-Năsăud), Viorel Mureșan (Jibou) și Ion Pițoiu (Zalău) ● Sub semnul documentelor de importanță covîrșitoare ale Conferinței Naționale a P.C.R. din 16—18 decembrie 1982, s-a desfășurat la Institutul „G. Călinescu", în ziua de 23 decembrie 1982, dezbaterea cu tema : *Critica și istoria literară — deziderate și priorități politice și culturale*. Referatele prezentate de Marcel Duță, George Muntean, Emil Manu și Stan Velea au stîrnit vii discuții, la care au luat parte Mircea Anghelescu, Marin Bucur, Rodica Florea, Nicolae Mecu, Mihai Moraru și Al. Săndulescu ● În cadrul unei călătorii de studii întreprinse în Franța, în cursul lunii decembrie, Cornelia Ștefănescu, cercetător principal al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a ținut la Sorbona IV (Institutul de italiană și română al U.E.R.) și la sediul UNESCO, trei conferințe cu privire la „Izvoare, realitate și ficțiune în *Scrinul negru* de G. Călinescu", despre „Marcel Proust și prietenii săi români", și referitoare la „Marcel Proust și relațiile româno-franceze" ● Un *Cerc de sociologie a lecturii*, coordonat de Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Paul Cornea, și-a început activitatea în ultimile zile ale lunii decembrie, la Institutul „G. Călinescu". El se anunță a fi un cadru optim pentru studiile de sinteză și pentru analizele aplicate în domeniul atît de actual și de multiplă funcționalitate al sociologiei literaturii. Îi dorim eficiență și viață lungă.

In memoriam

Modestă și laborioasă, viața profesorului Ioan Lupu a însemnat o continuă fericită prezență printre cărți.

S-a născut la 16 septembrie 1899 în comuna Agârbiciu (jud. Sibiu) și, ca elev, a deprins corectitudinea și profunzimea școlii din Blaj. Urmînd cursurile Universității din București, secțiile română și istorie, a predat un timp în învățămîntul secundar. Concomitent, a scris proză scurtă și articole de specialitate, a semnat traduceri din literatura maghiară. Personalitatea sa rămîne însă marcată, deopotrivă, de două importante instituții și de două lucrări fundamentale. Dacă în 1919 intră ca «scriitor» la Biblioteca Academiei Române, de unde iese la pensie în 1964, ca șef de secție, cu titlul de cercetător științific, ultimii zece ani din viață îi sînt legați de Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

La Academie, în colaborare cu Ovidiu Papadima, Nestor Camariano și Dan Berindei, a întocmit, în calitate de redactor responsabil, Bibliografia analitică a periodicelor românești, operă de importanță națională. La Institut, cercetătorii din colectivul de literatură universală și comparată au beneficiat de cunoștințele, spiritul de organizare și puterea de muncă, exemplare, ale acestui învățat, ca să elaboreze lucrarea, unică în felul său, Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice.

Ioan Lupu a cunoscut, în anii începuturilor de la Bibliotecă, experiența înaintașilor. A unui Nerva Hodoș. A unui Al. Sadi-Ionescu. Le-a urmat pilda și le-a continuat opera. Iar cînd a venit vremea să împărtășească el însuși altora din neabătuta cale a exactității, cerute de frecventarea cărților, a devenit, simplu și firesc, profesor. A știut să-i facă pe alții să vrea să lucreze, lucrînd. Și chiar după ce au apărut și au început să se impună primele două volume ale Bibliografiei relațiilor..., proiectate după tiparul său personal, autorul lor principal, verificînd — pentru a cîta oară ? — conținutul, și-a continuat vocația de dascăl, dînd cea mai frumoasă lecție de abnegație și de modestie.

14 noiembrie 1982 reprezintă un amănunt biografic. Cei care au avut norocul să fie aproape de profesorul Ioan Lupu se gîndesc, cu recunoștință, la viața lui adunată în cărți. Și la menirea pe care și-a înțeles-o pe deplin.

Cornelia ȘTEFĂNESCU

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT

I. Preliminarii

1. Obiectul acestui studiu e interpretarea istorică religioasă și discutarea filosofică a unui larg număr de fapte, cunoscute în India sub termenul generic de Yoga. Înțelegem prin «fapt» orice manifestare concretă a unei experiențe, fie ea individuală sau colectivă, precum și orice opinie sau judecată, fie ea fantastică sau reală, formulată asupra acestor experiențe. Un eveniment istoric, un mit, o filosofie sau o practică — în alte cuvinte orice specie de evenimente și documente — sunt fapte. Prin expresia «interpretare istoric-religioasă» înțelegem efortul de a surprinde relații organice între serii de fapte religioase, indiferent dacă aparțin sau nu aceluiași mediu geografic și acelorași coincidențe istorice; de a le descoperi originile și semnificațiile lor religioase, indiferent de acrescențele lor culturale; însfîrșit, de a documenta *devenirea* lor istorică, devenire care înseamnă pur și simplu viețuire sau supraviețuire, indiferent de progresul sau degenerarea lor. Prin expresia «discutare filosofică» înțelegem efortul de a asimila și judeca conținutul acelor formulări scrise care implică anumite probleme de ordin universal (d.p. viața, sufletul, creația, problema răului etc.) și anumite soluții consistente, indiferent de gradul de sistematizare a acestor soluții.

E firesc, așadar, că punctele de vedere sub care vom privi aceste fapte, ca și metodele pe care le vom aplica — sunt necesar deosebite. Capitolul dedicat filosofiei *Samkhya și Yoga* e lucrat din punctul de vedere al istoriei filosofiei; restul capitolelor sunt scrise din punct de vedere istoric-religios, psihologic și antropologic. Socotim necesar de a atrage atenția asupra pluralității metodelor aplicate în această monografie, pentru a preîntîmpina orice neînțelegere și a introduce, în același timp, surprinzătoarea complexitate a subiectului. Yoga e un fenomen atît de stufos și cuprinde o atît de variată și inegală istorie încît orice exclusivitate în metodă e, cel puțin, neștiințifică. Ea nu poate fi judecată printr-un singur specimen, fie acesta chiar excelenta expunere ortodoxă și clasică a lui Patanjali.

Există și alte dificultăți în tratarea fenomenului Yoga. Ele sunt inerente însuși temperamentului și pregătirei cercetătorului european, și aparțin în general metodologiei istoriei religiunilor. Un temperament extraspectiv va culege din vasta și haotica masă de materiale aspectele lor fixate, rigide, obiective; va stărui asupra valorii etnografice a varietăților acestui fenomen (fiziologia mistică, excesele ascetismului, elementele primitive ce supraviețuiesc chiar în înalte forme de religiozitate, etc.) sau asupra interesului filologist; va încerca să stabilească filiații între texte, să precizeze cronologia sistemului, să descifreze împrumúturile etc. Dimpotrivă, un cercetător excesiv introspectiv va neglija tot acest material și va specula asupra valorii intime, intraductibile și evanescente a practicilor și metafizicei care sunt cunoscute sub termenul de Yoga. Fără îndoială că ambele atitudini sunt necesare înțelegerii oricărui fenomen religios, pentru că istoria religiunilor nu e nici simplă filologie, după cum nu e nici vag teosofism. Dar nu e mai puțin adevărat că fiecare dintre aceste două metode se cere corectată și controlată ca să se poată obține rezultate vrednice de efortul depus. Altminteri, printr-o exagerată

aplicare extrospectivă, această specie de spiritualitate ar apărea o simplă înșirare de termeni incoherenți (se cunoaște elasticitatea vocabularului Sanskrit) și de construcții speculative absurde (absurde, întrucît s-ar putea să difere considerabil de actualele noastre poziții filosofice). Iar printr-o aplicare singulară a metodei introspective, acest fenomen ar fi izolat de organismul cultural care l-a produs, ar fi reconstituit arbitrar și sfidînd documentele istorice.

Nu e locul să stăruim aici asupra acestor esențiale deosebiri de metodă, dar nu e mai puțin adevărat că importanța lor e reală, iar ignorarea lor zădărnicește și cele mai bine intenționate și pregătite eforturi; probă literatura critică a istoriei religioase, în marea ei majoritate scrisă de filologi sau antropologi cu excelente însușiri de exegeză, dar extrospectivi tiranici și astfel ignorînd fatal anumite valori și relații intime ale fenomenelor studiate. O paralelă între structura geometrică și cea algebrică poate sugera numai deosebirea noosologică între cercetătorii istoriei religiunilor. Dealtfel, extrospectiv și introspectiv sunt realități ce depășesc însuși cadrul culturei, și, cel puțin în părerea anumitor psihologi, împart întreaga experiență umană. Dacă am atins această problemă — cu implicații mult mai largi și consecințe mult mai grave decît s-ar bănui la cea dintîi privire — am făcut-o tocmai pentru a justifica metoda adoptată în această lucrare, care nu e nici operă strict filologică, nici travaliu de istoric al filosofiei, ci o colaborare între aceste două discipline, precum și triarea rezultatelor din punct de vedere al psihologiei; toate acestea pentru a putea reconstitui și înțelege un fenomen religios și o atitudine mentală proeminentă în India, reprezentative nu numai unui sistem filosofic sau ale unei experiențe religioase, ci ale unei întregi culturi. Pentru că, după cum se știe și după cum va ilustra din belșug această carte, Yoga e o categorie specifică a spiritului indian și un instrument de exprimare a multora din problemele lui.

Termenul Yoga își are îndeobște două sensuri, acceptate atît de către orientaliștii europeni cît și de tradiția scriptă sau orală a Indiei: primul, general, se referă la orice specie de asceză și practică mistică, oricare ar fi școala filosofică sau religioasă căreia îi aparține; al doilea sens, propriu, denunță doctrina spirituală și tehnica psiho-fiziologică a sistemului *(darśana)* lui Patanjali, editorul și revizuitorul unui anumit număr de formulări cunoscute sub numele de *Yoga-Sutra*. Asupra datei acestui tratat ca și asupra epocii autorului său, orientaliștii n-au decis încă. Sub forma pe care o avem astăzi, *Yoga-Sutra* nu poate fi mai veche de sec. III-lea în. Chr., nici mai recentă decît sec. III d. Chr. Dar această incertitudine cronologică nu întunecă orientarea acestui studiu, care nu e istorică, ci istoric-religioasă. Dealtfel, noi credem că s-a stăruit prea mult, în lucrările orientaliștilor, asupra importanței cronologiei literaturii filosofice, lăsîndu-se în umbră filiația esențială dintre idei și experiențe, singura care poate lumina cursul gîndirii indiene și evidenția valoarea culturală a unora dintre rezultatele ei. În cazul nostru, Patanjali însuși mărturisește că nu face altceva decît *«să editeze și să corecteze» (atha yoganushasanam*, Y.S.I.i) schemele dogmatice și indicațiile practice ale Yogei; care, după cum vom demonstra în cursul acestui studiu, existau mult înainte de Patanjali.

Aceasta în ceea ce privește *Yoga-Sutra* a lui Patanjali, care, încă o dată, e numai un editor inteligent al unui material flotant de aforisme și practici. În ceea ce privește Yoga în sensul larg, popular, al termenului — sunt motive să credem că ea e o disciplină universală în India, (de unde, probabil, s-a deplasat, cu inevitabile modificări și pervertiri, în alte părți ale Asiei), o dimensiune specifică spiritului indian și o terapeutică consacrată, întrucît satisface nenumărate cerințe de spiritualitate atît de organice poporului indian. După cum vom vedea, *indian* nu implică numaidecît obîrșie *ariană*. Pur ariane sunt numai instituțiile și ritualele vedice. Se află, însă, nenumărate alte rosturi sociale și curente spirituale alimentate de-a dreptul din viața populară, în imensa ei majoritate ne-ariană și ne-arianizată. Ceva mai mult, se pot indica anumite scheme sociale și atitudini mentale în fața lumii și vieții — de natură precis pre-ariană. Aceasta nu înseamnă întru nimic că sunt inferioare instituțiilor sacre și profane ale arienilor vedici. Dimpotrivă, cum se întîmplă întotdeauna cînd se înfăptuiește un contact istoric, direct și statornic, între două popoare, dintre care stăpînitorii sunt inferiori culturalicește stăpînișilor — cuceritorii arieni, asemenea dorienilor în Ellada, au împrumutat civilizația materială și rafinamentul cultural al arborigenilor.

S-a scris destul de mult despre ce și cît datoresc arienii din India, dravidienilor; problema nu este nici acum închisă. Mai gravă și mai însemnată e, însă, problema relațiilor dintre arienii vedici și civilizațiile preistorice de pe valea

Indului, ale căror resturi de la Harappa și Mohenjo-Daro au început a fi desgropate de cîțiva ani și comentate recent de Sir John Marshall. Problema acestor relații are un deosebit interes pentru studiul nostru, între altele prin faptul că la Mohenjo-Daro s-au descoperit admirabile statui de piatră reprezentînd pozițiile corporale și expresia facială a *yoghinilor*. Acum, deși despre Mohenjo-Daro nu se știu prea multe, se știu bine următoarele lucruri: că civilizația Indului precede, poate cu mii de ani, venirea arienilor vedici; că, deși nu e exclus să fie ei înșiși arieni, cei cari au creat civilizația de la Harappa și Mohenjo-Daro nu participă la sistemul social al arienilor vedici și sunt în afara zonei brahmanismului; însfîrșit, e netăgăduită similaritatea cu rasa și civilizația sumeriană. Vom reveni asupra acestor revelatoare documente de la Mohenjo-Daro, dar concluzia o putem anticipa: fenomenul Yoga e pre-arian, nu aparține civilizației vedic-brahmane ci culturilor preistorice din valea Indului. De aici conflictul, pe care îl vom nota aiurea, dintre sacralitatea brahmanică — a stăpînilor oficiali — și practica, eretică, a Yogei. Dar, cu timpul, Yoga e asimilată de către societatea ariană, în cele din urmă — după o rezistență pe care cărțile sfinte o păstrează prea bine — chiar de către casta brahmană. Ceea ce voiam să sugerăm dintru început e continuitatea de-a lungul mileniilor și universalitatea acestui fenomen ale cărui rădăcini se găsesc în preistore și ale căru roade [se văd] pretutindeni în India medievală și modernă.

Repetăm, aceste considerații se referă numai la practicile mistice populare; rezistența lor milenară se datorește tocmai faptului că aparțin rasial și preistoric non-arienilor care constituiesc majoritatea poporului indian.

2. Sensul și rațiunea de a fi a oricărui fapt religios e, fără îndoială, încercarea de a armoniza conștiința individuală cu conștiința supremă, fie ea exprimată hierarhic, în creație, fie deasupra categoriilor hierarhice, în Creator. Iar rostul ritualelor sacrificiale, a ceremoniilor religioase publice sau familiale, a penitențelor, liturghiilor și toată paraphernalia religioasă — e tocmai stabilirea sau restaurarea acestei armonii, pierdute sau alterate prin păcate individuale sau colective. La rădăcina oricărei neliniști religioase ca și a oricărui ritual prin care se cere clarificată — se găsește același sentiment al căderii, al păcatului, al greșelii.

Ritualul poate fi accentuat fizic și, în aparență, lipsit de conținut spiritual, sau poate fi o subtilă interiorizare. De fapt, istoria religiunilor prezintă un număr considerabil de varietăți ale acestui act esențial; dar la temelia tuturor se descifrează aceeași malaisie a sufletului individual rupt din armonia inițială între el și creație. Sistemul sideral cu armonia lui perfectă și eternă, trezește nostalgia armoniei și mijlocește admirabile comparații pentru a exprima necesitatea de a fixa o asemenea armonie absolută între sufletul individual și Creator.

Sub prodigioasa ei varietate de forme și experiențe, religiozitatea indiană trădează aceeași tendință a integrării conștiinței individuale într-o ierarhie superioară de conștiințe, ale sufletelor, morților sau zeilor — sau în ierarhia supremă a Creatorului, Brahman. Imensa organizare a ritualului vedic nu înseamnă decît asigurarea acestor raporturi armonice față de nenumărate puteri (zeii, sufletele morților, etc.) Ritualul religios nu perpetuează numai unitatea intimă a organismului social, nu facilitează numai participarea individului în societate — ci asigură de asemenea o participare post-mortem într-o ierarhie superioară existenței umane, superioară tocmai prin faptul că, în deosebire de aceasta din urmă, se află deasupra posibilității de dezacord, de disociație, cu alte cuvinte deasupra «păcatului».

Însăși metafizica indiană — ca să traducem prin «metafizică» termenii de vidya, a jnana, etc. — nu înseamnă nimic altceva, cel puțin în epoca sa creatoare, ante-scolastică, decît acordarea principiului «intelectual» individual cu eterna conștiință a lui Brahman. «Păcatul» e ignorarea, rătăcirea, pierderea acestui acord fundamental între conștiința individuală și conștiința universală — care, evident, esențial sunt identice — iar desrobirea de păcat, mîntuirea, e regăsirea acestui acord. Majoritatea sistemelor metafizice indiene *(dars'ana)* se reduc la o soteriologie de ordin superior, la această armonizare între *atman* și *Brahman*. Iar, asemenea a doua sunete într-un acord, această armonizare conduce la contopirea lor.

În literatura ca și în tradiția orală a Indiei, termenul de Yoga e unul dintre cei mai comuni. După cum vom vedea, înțelesurile acestui termen au variat

simțitor; cert, însă, e că sensul inițial și fundamental e o *practică mistică de armonie sau unire între sufletul individual (purusha;* în general *atman)* și conștiința supremă *.Ishvara;* în general *Brahman).* Că această unire mistică e adesea o transă iluzorie cauzată printr-o rarefiere a conștiinței normale, prin practici aberante și absurde — nu dovedește nimic altceva decît variațiile originare (non-ariene) sau degenerările ulterioare, inevitabile într-un mediu atît de eterogen și într-un climat spiritual care adesea confundă perfecțiunea cu anormalul. Ca oricare alta din descoperirile dinamice și creatoare ale spiritualității indiene din epoca postvedică, structura *sistemului* Yoga a cunoscut fazele ei de înflorire și maturizare, invadînd și influențînd toate domeniile misticei și filosofiei, pînă ce s-a solidificat într-un cadru de formule, s-a diluat într-un sincretism incert sau a degenerat în alianțe cu faze inferioare.

E imposibil să se spună cu precizie cînd a început *istoricește* Yoga în gîndirea și practica indiană. Ipoteze asupra originei ei după cum am văzut, se pot face și cu oarecare valoare critică. Dar structura intimă a concepțiilor *Yoga* e, am spune, însăși structura spiritului indian. Pesimismul violent în aparență, e pesimismul indian în genere: existența e o vale a plîngerii, durerile întrec cu mult numărul plăcerilor și chiar voluptatea, prin caracterul ei fulgurant și evanescent, e o durere. Raiul e dominat de aceeași lege a faptelor și retribuțiilor *(Karma),* așadar nu e un absolut nici o fericire eternă. După un anumit număr de ani, cei ce sălășluiesc în rai sunt nevoiți — prin forța impersonală, fizică, a Karmei — să se reîntrupeze în ciclul pămîntea. Așa că, însăși perfecțiunea morală și legala împlinire a datoriilor religioase (sacrificii, rituri, rugăciuni, etc.). dăruind omului numai o provizorie suspendare deasupra durerilor pămîntene — nu folosește la atingerea absolutei și eternei liberări *(mukti).* Pesimismul acesta — a cărui violență și disperare e numai aparentă, după cum vom vedea — aparține conștiinței indiene, și el a fost acceptat și asimilat de toate sistemele metafizice, adică de acele eforturi organizate de a înțelege firea sufletului, relațiile lui cu lumea înconjurătoare și a sugera o metodă practică și consistentă de a-l înălța la olimpiana-i placiditate inițială. Cînd Yoga se manifestă ca o școală organizată, avîndu-și o filosofie și o tehnică transmisă atent din *guru* în *guru* — această atitudine deconsolată în fața lumii se găsește expusă cu o argumentare solidă și o proaspătă serie de ilustrări. Probabil că rădăcinile pesimismului indian se găsesc în epoca imediat postvedică, într-un timp de profunde transformări și crize religioase, cînd simbolismul vedic se descoperă inadecvat, teoriile și practicile sacrificiale inutile, iar idealul societății ariene incapabil să satisfacă necesitățile tot mai arzătoare ale gîndirii și religiozității unor anumite temperamente. Probe istorice ale acestor crize și descoperiri se găsesc în cele dintîi *Upanishade,* cînd regi și înțelepți caută sincer absolutul, substratul ultim al acestei lumi fenomenice, sau rostul acestei vieți, sau adevăratul suflet al cosmosului — și ajung la rezultate care vor influența fecund întreaga istorie a filosofiei indiene (cf. studiul nostru din *Revista de Filosofie: Ce e viu și ce e mort în Upanishade).* A înțelege firea și eternitatea propriului suflet, a descoperi identitatea sa funciară cu unicul suport al Universului *(atman-brahman),* a privi cu simpatic dispreț foamea terestră a semenilor — erau cîteva din problemele practice ale *Upanishadelor.* Practice, întrucît angajau viața și rosturile sociale, ale celor ce și le puneau. Nu erau — cum n-a fost niciodată în India — simple exerciții mentale, ci un efort integral de izbînda căruia depindea izbînda sau minarea vieții însăși. Aceeași problematică e prezentă și în cele dintîi probe scrise ale filosofiei Yoga. Plecînd de la relativitatea fericirii terestre și preponderența durerii de orice fel, Yoga, asemenea *Upanishadelor,* încearcă să libereze sufletul din ciclul fenomenelor și să-l fixeze, printr-o purificatoare elevație contemplativă, într-un plan de valori absolute și eterne. Această «elevație» și «fixare» e, firesc, o traducere în noțiuni familiare gîndirii europene a unui proces a cărui specifică originalitate se va revela în cursul acestor pagini.

3. *Yoga* înseamnă propriu zis «unire» (de la rădăcina *yujir:* «a lega împreună», «a ține strîns», «a înjuga»), fie o unire mistică a sufletului cu divinul, fie o restaurare a autoconștiinței ultime, autonome, nealterate de experiența mentală. Cînd un text indian sanskrit pomenește de Yoga, el se referă fie la tratatul clasic al lui Patanjali, fie la orice tehnică fizic-mistică (vom lămuri îndată ce înțelegem prin acești termeni) prin care se obține *samadhi,* adică autonomia supremă a spiritului descătușat de experiența simțurilor și a minții, o stare transcendentă, nudă,

nealterată, pură autoconștiință. Dar Yoga s-a manifestat istoricește sub o varietate de practici și gnoze, datorate în parte eterogeneității proprii stratificării etnice indiene, în parte dezvoltării și modificării anumitor concepte sau experiențe inițiale. Se întîlnesc, de pildă, anumite practici de fiziologie mistică ce trădează un evident caracter primitiv: se întîlnesc de asemenea accesorii tehnice pentru practicarea transei, care dovedesc abilitate și profunde cunoștințe ascetice; și sub același nume de Yoga ni s-au transmis desăvîrșite producții de filosofie ascetică, tratate practice de misticism care, deși diferă considerabil de misticismul european, merită atenția și simpatia oricărui cercetător a varietăților religioase. În cele din urmă, lexicul tehnic al yogei clasice asimilează în epoca buddhismului evanescent un sens tantrik, adică de un simbolism adesea erotic și de o incertă puritate ceremonială. Toate aceste varietăți — și nu am notat decît cîteva din ele — s-au născut și evoluat sub același termen generic de Yoga. Dar stratificarea și interrelațiile acestor școli au fost încă prea puțin studiate pînă în prezent, și o privire de ansamblu nu s-a încercat încă. Atenția generală s-a îndreptat numai asupra yogei clasice, expusă de Patanjali în *Yogă-Sutra* și comentată de Vyasa și Vachaspati Miśra. Însă chiar înainte de Patanjali au existat practici yoginice și chiar scheme teoretice care să exprime valorile metafizice acordate experienței sufletului și lumii, ascetism magic, Yoga e patentă și în *Atharva Veda*.

A urmări desfășurarea acestor practici și consolidarea implicațiilor lor metafizice e scopul studiului de față. O privire generală asupra subiectului oferă cîteva date importante și pune cîteva probleme pe care vom încerca să le soluționăm. Se observă relațiile dintre teoria și practica sacrificiului vedic și Yoga ca substitut al lor; de asemenea originile ei istorice se pot trasa fie în mistica și magia pre-ariană (încercarea de a obține transa prin grosolane mijloace fizice, intoxicări sau asceză cruntă), fie în ascetismul atharvanic (se cunoaște antichitatea și primitivitatea conținutului acestei cărți, *Atharva-Veda*, deși redactarea ei e posterioară *Rig-Vedei*). Și se poate observa încă un fapt: dinamica acestor idei și a acestor experiențe, posibilitățile lor de a dezvolta, amplifica, perfecționa. Ceea ce e Yoga în perioada imediat post-vedică nu e același lucru cu Yoga din *Upanishade*, sau din Patanjali, sau din *Bhagavad-Gita*. Teoria se consolidează metafizicește, încercînd a exprima noțiuni mai adînci și experiențe mai subtile. Practica se reformează, un triaj sumar îndepărtînd mai întîi mijloacele grosolane de pierderea conștiinței normale, apoi încercînd o organizare a tuturor accesoriilor tehnicei meditației, purificîndu-le, interpretîndu-le, căutîndu-le implicații teoretice. Yoga așa cum o găsim în tratatul lui Patanjali, mai ales așa cum e comentată de Vyasa, se prezintă drept un organism viu și matur, care trădează un lung aprentisaj teoretic. Continua evoluție și amplificare, perfecționare și colaborare a acestui organism teoretic-practic ce poartă numele de Yoga, e o dovadă a valorii sale creatoare în viața spirituală a Indiei, a eficacității sale în aridul antrenament ascetic. Dealtfel, în filosofia indiană (deși uzăm acest termen cu anumite rezerve) se găsesc anumite concepte care sunt înzestrate cu nestemate posibilități dialectice sau practice. Acea ecuație metafizică *atman-Brahman* întrevăzută în anumite imnuri vedice, instaurată de *Upanishade* ca singura realitate și singura soteriologie, fundată dialectic de către sistemul Vedanta — a fost o fericită descoperire. India întreagă datorează acestei identități fundamentale: și caracteristica Indiei e tocmai travaliul ei neîndurat de a realiza, actualiza, această ecuație, căci, după cum am mai spus, India nu prețuiește decît acele adevăruri care se pot realiza în însăși viața gînditorului.

Yoga a fost una din aceste descoperiri fecunde ale spiritului indian, și a ajuns aproape o dimensiune specifică a sa. Într-adevăr, experimentarea yogei — în sensul pe care îl arată această lucrare — aparține cu desăvîrșire structurii indiene. Dar rămîn de cercetat procesele istorice prin care s-a întocmit Yoga, necesitățile pe care practicile ei le satisfăceau, problemele metafizice la care răspundea teoretica ei. Probabil că Yoga a început prin a fi un proces de interiorizare a ritualului, un substitut personal și întim pieselor sacrificiului vedic — asemănîndu-se în acest sens *Upanishadelor* care, în începuturile lor istorice, nu erau altceva decît tratate ascetice învățînd anumite meditații prin care *rischii*, viețuind în păduri, se puteau dispensa de complicatele și costisitoarele sacrificii vedice. Sub aspectul lor primitiv-magic, practicile Yoga tindeau numai la o posesiune efectivă, directă și concretă, așa cum era aceea obținută prin puterea ascetismului *(tapas)*; dar erau de multe ori și o interiorizare a sacrificiului (în loc de untul turnat în focul ceremonial, se sacrifică *răsuflarea* prin ritmarea și spațierea ei,

etc.). Pentru înțelegerea acestor origini, e necesar de cunoscut problematica sacrificiului indian — ale cărui substitute au fost *Yoga* și *Upanishadele* — precum și situația culturală a Indiei din epoca post-vedică.

4. Ritul, ca și rugăciunea, e un act religios indispensabil oricărei încercări de actualizare, de retrăire concretă și imediată a trainicei relații dintre om și zeu. Ceea ce era potențial și ideal, ajunge coincident și pozitiv în rit: participarea individului într-o hierarhie transcendentă, fie simplu zeu tribal, fie dumnezeul religilor revelate. Rugăciunea e numai o interiorizare a ritului, o comunicare directă între om și zeu. Nenumărate alte specii de interiorizare rituală se întîlnesc în istoria religiilor, în lunga și strania istorie a translației simbolului, sau ideei, sau mitului divin — în experiență și în repetarea acestei experiențe. De pildă, o bună parte din mistica islamică e o interiorizare atentă și riguroasă a practicilor prescrise de Koran. Recitarea globală *(gira'ah)* a acestui text revelat, adică o lectură integrală și continuă, a condus la recitarea în comun și cu glas tare *(dhikr raf'al sawt)* în ședințe numite *majâlis al dhikr* («reamintiri»), culminînd în *samâ*, «oratorio», «concert spiritual». *Samâ* e un exercițiu religios ce favorizează și e exaltat la rîndul lui de activitatea efectivă, încercînd să producă un raport liturgic cu dumnezeu, reactualizînd, datorită psalmodiei colective, dialogul indirect dintre înger și Allah, substratul sacru al misticei islamice. Vom avea prilejul să revenim asupra acestei *interiorizări liturgice* în islamism.

O specie deosebită de interiorizare întîlnim în literatura upanishadică și în anumite *Brahmane*. Aici se completează acel simbolism sacrificial al riturilor vedice, încercîndu-se mai mult decît o alegorie mitică între trup sau sacrificiu (microcosmos) pe de o parte, și zeii pe de alta; de data aceasta se încearcă o identificare mistică a diverselor piese sacrificiale cu membrele și funcțiunile trupului. Dar această interiorizare rituală se datorește unei reacțiuni a cărei psihologie e lesne de înțeles și a cărei istorie ne e în bună parte păstrată atît în literatura religioasă indiană cît și [în] cea generală. E ceea ce am numi trecerea de la rit la ritualism, de la un act religios la o operație magică, de la o relație concretă cu un personaj transcendent (el poate fi mitic adică fantastic, dar aceasta nu produce nici o schimbare în caracterul lui *real*, adică realizat efectiv în rit; dealtfel, orice credință e o mitologie atît timp cît nu e experimentată, iar experiența religioasă fiind rară și discontinuă, e neîndoios elementul mitic), la o schemă vacuă, incomprehensibilă și ineficace. Această degenerare a religiei în magie nu presupune numaidecît prioritatea *istorică* a celei dintîi, deși aceasta nu pare a fi aprioric exclusă. Înseamnă numai că sentimentul religios, întreținut și îmbogățit prin rit, adesea degenerează în magie, așa cum evident e cazul în ritualismul vedic și post-vedic. Împotriva acestor scheme vacue și ineficiente, incapabile să satisfacă religiozitatea temperamentelor de sinceră necesitate experimentală — se încearcă o reabilitare și reînsuflețire a sacrificiului ritual și aceasta prin meditație, prin Yoga și prin asceză în genere *(tapas)*. E interesant de remarcat ca religia vedică, nefiind o religie revelată, adică un sistem presupunînd o experiență istorică inițială (cum e cazul iudaismului, creștinismului, mahomedanismului) și, ca atare, neavînd propriu-zis un cult, adică o experiență comună — de cîte ori actualele ei cadre se dovedesc insuficiente sau ineficace, e peste putință de reformat, adică de reîntoarcere la experiența inițială. De aceea, într-un anumit sens, vedismul nu cunoaște schisme, adică reinterpretarea dogmei printr-o experiență personală, ci numai adăugiri, sinteze și reelaborări a vechiului trunchi dogmatic, deși acest proces de elaborare se oprește de timpuriu. Reacțiunile împotriva ineficacității ritualismului, împotriva sicității și sterilității lui — dacă exceptăm ereziile, care renunță în bloc la Vede (buddhismul, jainismul, etc) — sunt mai întotdeauna pe un alt plan; de pildă, interiorizarea prin *Yoga* și *Upanishade*.

5. Caracterul magic al cultului vedic e evident, și el a fost ilustrat în prea cunoscute lucrări ca să ne putem dispensa de o expunere analitică și amănunțită. Oricare ar fi cheia cu care se interpretează pantheonul vedic, fie metoda naturalistă (a școlii germane) fie cea animistă (cum insistă Lionel Barnett) — relațiile omului cu zeii se rezumau la sacrificii și rugăciuni; în acestea din urmă elementul suplicatoriu ajungea cîteodată compulsiv. Ignorăm pentru prezent cultul

strămoșilor și riturile magice împotriva demonilor — care abundă în straturile populare și sunt copios exemplificate în *Atharva-Veda* — pentru a ne ocupa numai de cultul zeilor vedici. Rugăciunea e de o accentuată nuanță ceremonială, fiind de cele mai multe ori numai un apendice la ritualul propriu-zis. E o *suplicio* liturgică prin care se cere zeului obiectul dorit de sacrificator sau păstrarea bunurilor (longevitate, turma, fii). Zeul e aproape obligat să împlinească această rugă, fie pentru valoarea imanentă, magică, a ritului, — fie pentru că piesele oferite prin sacrificiu l-au îmbunat și l-au legat simpatic de sacrificator.

Zeii subsistă din oferte rituale: «Sacrificiul, oh Indra!, te-a făcut atît de puternic... Cultul ți-a ajutat Fulgerul cînd ai despicat balaorul» *(Rig Veda*, cartea III, ch. XXXII, v. 12). La început zeii au fost muritori *(Taittaryia Samhita, VII, IV, 2, I; Satapatha Brahmana X, IV, 33* și urm.; *XI, I. 2, 12;* etc.), și ajung divini și nemuritori prin sacrificiu *(Taitt. Sam. VI. III.* 4, 7; *VI.* III. 10, 2; VII. IV. 2, I; *Satapatha Brahmana* I. VI. 2. I, etc.); ei trăiesc din darurile pămîntului tot așa cum oamenii trăiesc din darurile cerului *(T. S. III.* II. 9, 7; *Ś. Br.* I: II. 5, 24). Sacrificiul e principiul vieții și sufletul tuturor zeilor și tuturor făpturilor *(Ś. Br. VIII,* VI. I. 10, etc.). Întrucît nemurirea lor e stabilizată și prelungită prin sacrificiul Somei, zeii nu pot refuza dorințele celor care îi întreține, îi reconfortează și le înzecesc puterile. Soma, de care depinde nemurirea, a fost revelată de către Agni și Savitri. Alte texte spun că nemurirea zeilor e relativă, durînd numai o perioadă cosmică. Așadar zeii iubesc pe cei care îi stimulează și învigorează prin sacrificii, și nu le pot refuza dorințele. Magia ritului vedic, preţiozitatea detaliilor ceremoniale care se vor organiza în proporții necunoscute altei religii — sunt fapte bine cunoscute. Comunitatea omului cu zeul prin sacrificiu era așadar prea străvezie, prea anemică, tocmai din cauza puterii ritului în sine și motivului lui care era suplicatoriu, conducînd mai degrabă la un contract decît la o armonie. Însăși sacrificile expiatorii, după cum cu dreptate sugerează Macdonald, sunt suplicații.

Cea dntîi speță de sacrificu expiatoriu, urmărind îmblînzirea mîniei zeului, se adresa de obicei lui Varuna, zeul bolții cerești și păzitorul ordinei cosmice, cel care veghează asupra moralității și căruia i se adresează confesiunea păcatelor. A doua speță de sacrificiu expiatoriu e pur magică, urmărind înlăturarea păcatului ca pe o substanță impalpabilă, anemică, fie prin ajutorul unui zeu (de cele mai multe ori Agni), fie prin foc, apă, plante medicinale sau formule magice (acestea din urmă sunt recomandate de către *Atharva-Veda).* În asemenea condiții foarte puțină religiozitate ne apare într-o ceremonie vedică. Totuși sacrificiul, act de renunțare și ofertă mistică, posedă considerabile rezerve de sacralitate. E presiunea unui ordin transcendent și revelat *(Vedele)* asupra experienței individului. Chiar în cel mai neînsemnat sacrificiu, tot este o renunțare la anumite bunuri materiale, la obiecte necesare sau plăcute omului, în favoarea zeilor; dar, mai ales, e renunțarea la libertatea obscură, de obîrșie inferioară instinctivă, a individului și submiterea lui unui ordin absolut *(Vedele).* Evident, caracterul fundamental al sacrificiului religios (căci sunt și sacrificii magice) este ofranda, concretă sau virtuală; prin ofrandă se încearcă împăcarea sau armonizarea voinții individului cu voința zeului. În India sacrificiul a fost obiectul unor foarte interesante procese de simbolizare algebrică și de interiorizare. Pomenim de ele pentru că însăși *Yoga* e o interiorizare rituală, cel puțin în anumite aspecte (cf. studiul nostru *The interiorisation of the Hindu Ritual,* în *Ricerche Religiose* 1932, N. 2). Îndeobște, se încearcă interiorizarea unui rit cînd forța lui sacră, eficacitatea lui de contact, e pierdută. Interiorizarea rituală e o reacțiune împotriva oficializării, obligativității și uscăciunii cultului unei religii instituționale, așa cum sunt reacțiuni curente mistice și ascetice în marile religii de stat.

Așadar cînd nucleul de sacralitate al unui rit sacrifical se anemiază și se pierde prin ritualism, prin stăpînirea absolută a detaliilor ceremoniale care instaurează magia în locul religiozității sacrificiului — reacțiunea nu întîrzie. În cazul Indiei, reacțiunea s-a manifestat fie prin noua orientare a Upanishadelor, *supra-rituală,* fie prin reorganizarea ascezei și yogei. Această reorganizare s-a făcut fie pe căi sectare, fie direct în sînul brahmanismului. E foarte interesant de urmărit, de pildă, istoria zeului Shiva și a infiltrării lui treptate în societatea indiană. Shiva era singurul zeu temut în epoca *Brahmanelor,* căci marii zei vedici fuseseră fie construcții sacerdotale (ca «Sacrificiul») fie divinizarea forțelor naturale, făcută însă pe o cale abstractă, literară, construită. Shiva, dimpotrivă, e

încărcat de elemente populare, orgiastice și destructive, interpretate prin aspectul său de *Rudra, moartea — în — viață, ritmul creației cosmice* și disoluției ei periodice. În același timp, Shiva e și zeul favorit al asceților contemplativi, *muni*, și ajunge idealul lor. Dă așadar naștere la experiențe religioase în sînul unei organizații în care toată religiozitatea era rituală, lipsită de spontaneitate și de inițiativă. Shiva are o istorie prodigioasă în India, fiind astăzi patronul majorității populației hinduiste. Iar apariția și izbînda lui în societatea indiană se leagă și se explică prin celelalte reacțiuni împotriva ritualismului brahmanic și sacrificialismului magic. Se pare că efuziunea curentelor ascetice apare în istoria religiilor cînd mesajul inițiatorului, în cazul religiilor profetice și revelate, sau, cum e cazul religiilor naturiste, nucleul luminos al ritului — începe să se piardă, fie prin mondenizarea instituției religioase (biserica creștină după Constantin și originile ascetismului), fie prin magicizarea ceremoniilor (originea tuturor sectelor mistice).

[Continuarea în numărul viitor]

Vignetele : **Duca Miron**

AQUA FORTE

Restituiri la o . . . «restituire»

Într-un volum îngrijit și prefațat de Ion Simuț, Editura Dacia din Cluj-Napoca ne-a oferit în 1982, în cel de al 66-lea număr al prestigioasei colecții «Restituiri», o amplă și reprezentativă *selecție* din creația literară a lui Teodor Scorțescu, scriitor interbelic de o oarecare notorietate, asupra căruia G. Călinescu mai ales atrăgea atenția în monumentala sa *istorie*.

Sînt «restituite» astfel în ediția la care ne referim : nuvela *Popi* („Cultura Națională", 1930), romanul *Concina prădată* (Editura Fundației, 1939) — ce dă și titlul cărții de față —, povestirea *Într-o temniță* (publicată în *Viața românească*, nr. 12/1921) și cîteva aforisme, *Fum* (apărute în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 4/1938).

Autorul ediției consideră că «*aceasta este dealtfel întreaga operă în proză publicată de Teodor Scorțescu*» (p. 17) și socotește povestirea *Într-o temniță* drept «*debutul prozatorului*» (p. 8).

S-ar fi cerut poate un ton mai circumspect și mai puțin categoric în afirmații atunci cînd nu toate resursele documentare au fost investigate și cînd «surprizele» de această natură se pot ivi oricînd. Că lucrurile nu stau, din păcate, întocmai așa cum le crede Ion Simuț, ne-o dovedește și prezența lui Teodor Scorțescu în paginile revistei *Capitala*, al cărei prim număr, apărut la 2 aprilie 1916, reproduce pe copertă un desen semnat de... Paul Scorțescu. Găsim aici — pe lîngă alte cîteva poezii (*Planetei Marte, Trecînd printr-un hotel, Tîrziu, Pace*), completînd seria celor trei sonete tipărite în *Viața românească* din 1914 (*Broaștelor, Din epoca de piatră, Salomeea*, republicate dealtfel și ele în *Capitala*) — nuvela *Salonul unde se gîndește*, din care s-a dezvoltat, probabil, mai apoi, romanul *Concina prădată*. Ea apare în foiletonul revistei între 1—20 iulie 1916 (an I., nr. 14—18), ultimului episod publicat autorul adăugîndu-i subtitlul *Razele de porțelan*.

Să fie însă această nuvelă adevăratul «debut» în proză al lui Teodor Scorțescu și singura lui *colaborare* ce i-a scăpat editorului său recent ? Ghici, Ion Simuț !...

Constatări tardive

Răsfoind, acum cîteva zile, în căutarea unor detalii bibliografice, *notele* editorului la cel de al patrulea volum din *Operele* Hortensiei Papadat-Bengescu, apărute în seria „Scriitori români" a Editurii Minerva (București, 1980), am constatat uimiți că Eugenia Tudor-Anton continuă cu tenacitate să ne «demonstreze» nu numai o uluitoare lipsă de criterii în alcătuirea ediției respective, dar și serioase goluri de informație.

O *cronică a edițiilor*, publicată cu trei ani în urmă în chiar paginile revistei de față (Tom. 29, nr. 1, ianuarie-martie 1980, pp. 135—139) semnala bunăoară confuzia ce domnește de la un volum la altul în modul de abordare editorială a *textului* Hortensiei Papadat-Bengescu, de prezentare și de comentare critică a lui. Cu republicarea romanelor *Logodnicul* și *Rădăcini*, în volumul IV din seria *Operelor*, editoarea a renunțat însă practic la orice aparat filologic, simplificînd *notele*, reducîndu-le substanța doar la consemnarea recepției critice, în epocă și în posteritate, a celor două cărți. Dacă la volumele I—III eforturile Eugeniei Tudor-Anton în stabilirea variantelor, ca și ale diverselor versiuni ale redactării, întîmpinau și unele justificate greutăți, de această dată, în cazul *Rădăcinilor* mai ales, procesul identificării și stabilirii variantelor și ale fazelor redactării era simțitor ușurat prin apariția paginilor eliminate de romancieră în șpalt și prin consemnarea tuturor mo-

dificărilor operate în definitivarea cărții pe care o discutăm (vezi : *[Nory și amintirile ei]*, în *Manuscriptum*, an. X, nr. 2, 1979, pp. 137—143). Editoarea a refuzat însă acest neașteptat sprijin ; mai mult chiar a preferat să tacă mîlc în loc să le integreze ediției sale fie și prin simplă trimitere bibliografică. De ce ?

Se mai poate constata apoi că, deși existența unei *Bibliografii H.P.B.* precum cea alcătuită de Dorina Mercheș (Biblioteca centrală universitară, Iași, 1977) ar fi fost firesc să evite măcar în parte golurile de informație, Eugenia Tudor-Anton vehiculează în continuare un fond documentar extrem de sărac, incapabil să dea o imagine exactă asupra complexității fenomenului «H.B.P.» în proza românească interbelică. Iată numai două succinte exemple : 1. unul dintre primele fragmente, dacă nu chiar primul, desprins din corpul romanului *Rădăcini*, spre a fi încredințat presei cu doi ani înainte de apariția cărții, a fost publicat sub titlul *Un dejun pierdut*, în paginile revistei *Viața românească*, an XXVIII, nr. 9—11, septembrie—noiembrie 1936. El cuprinde începutul capitolului IV din volumul I al romanului. Evident, editoarea l-a scăpat ; 2. romanul *Rădăcini* n-a apărut în *octombrie* 1938, cum presupune Eugenia Tudor-Anton acreditînd o informație incertă dintr-un interviu al autoarei acordat lui Horia Liman, ci o lună mai devreme, în *septembrie*. Dovadă, o întreagă suită de autografe ale Hortensiei Papadat-Bengescu pe volum, datînd toate din primele zile ale lunii respective. (Să le amintim aici doar pe cele către O. Șuluțiu).

Două poezii inedite mai puțin

Există, se pare, o «boală» a *ineditului*. Fuga după ele a devenit în ultimii ani o preocupare a publicațiilor noastre literare, indiferent de valoarea sau rostul lor real. E de ajuns să pui eticheta *inedit* peste orice pagină manuscris, fie ea chiar informă, ca să o regăsești curînd reprodusă în nu știu care revistă. Și nu oricum tipărită, ci cu literă mare, în chenar, de obicei în centrul filei ca să iasă cît mai bine în evidență. Graba cu care se «confecționează» sau se obțin adesea asemenea *inedite* ar fi nefiresc să nu se soldeze și cu neplăcute surprize. *Pseudo-ineditul* abundă, întrece cu mult *ineditul* propriu-zis.

Cele două poezii *pseudo-inedite* pe care vi le semnalăm aici constituie însă un caz aparte pînă și în contextul acestei zbuciumate istorii a lui... *pseudo*. S-a mai întîmplat spre exemplu să se considere drept *inedite* pagini literare sau publicistice care fuseseră de mult tipărite în cine știe ce gazetă, almanah, revistă de provincie sau culegere colectivă, dar eroarea (în firea lucrurilor pînă la urmă) nu a mers atît de departe încît să se reproducă sub eticheta *ineditului* opere și creații artistice incluse în volumele autume ale unui scriitor. V. Voiculescu se bucură, se vede, de o asemenea onoare, de vreme ce, după o jumătate de veac și mai bine, două din poezile sale de tinerețe, cuprinse în volumele *Poesii* și, respectiv, *Din Țara Zimbrului*, sînt «redescoperite» în categoria inedite lor. «Performanța» o realizează Marius Pop — ce retipărește în *Astra* (an XVI, nr. 4, 1981) poemul *Mi-a răsărit o stea...*, publicat anterior în *Poesii* (1916) — și N. Vasilescu-Capsali ce transcrie, fără titlu, în *Luceafărul* (an XXV, nr. 11, 13 martie 1982) poezia *Acum cînd străbătut-am răspîntia*, inițial apărută în volumul *Din Țara Zimbrului* (1918).

ARISTARC

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUMMARY IN SHORT

„Eminesciana" (studies and articles on Eminescu by Edgar Papu, Marin Bucur and Al. Paleologu) ; *An Urmuz Centenary* (Marin Sorescu and Const. Ciopraga) ; *Une théorie comparatiste de la littérature* (Adrian Marino) ; *Mateiu I. Caragiale* (Nicolae Manolescu) ; *55 years from the appearance of „Bilete de papagal" („Parrot notes")* (Ion Biberi) ; *Literary confessions : Ştefana Velisar-Teodoreanu ; Documentary contributions : C. Negruzzi* (Andrei Nestorescu) ; *The dialogue of arts : Richard Wagner* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga). The review also publishes unpublisched texts by Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Marin Sadoveanu and G. Călinescu. The first number of this year begins the publication or the *Doctorate thesis* of Mircea Eliade in world premiere.

SOMMAIRE EN BREF

„Eminesciana" (études et essais sur Eminescu par Edgar Papu, Marin Bucur et Al. Paleologu) ; *Centenaire Urmuz* (Marin Sorescu et Const. Ciopraga) ; *Une théorie comparatiste de la littérature* (Adrian Marino) ; *Mateiu I. Caragiale* (Nicolae Manolescu) ; *55 ans depuis la parution de „Bilete de papagal" („Billets de perroquet")* (Ion Biberi) ; *Confessions littéraires : Ştefana Velisar-Teodoreanu ; Contributions documentaires : C. Negruzzi* (Andrei Nestorescu) ; *Dialogue des arts : Richard Wagner* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga). Ce numéro contient aussi des textes inedits de Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Marin Sadoveanu et G. Călinescu, ainsi que la première partie de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade, dont la publication continuera dans les numéros suivants.

ZUSAMMENFASSUNG

„Eminesciana" (Studien und Artikel über Eminescu von Edgar Papu, Marin Bucur und Al. Paleologu) ; *Urmuz-Zentenar* (Marin Sorescu und Const. Ciopraga) ; *Une théore comparatiste de la littérature* (Adrian Marino) ; *Mateiu I. Caragiale* (Nicolae Manolescu) ; *55 Jahre seit dem Erscheien der Zeitschrift „Bilete de papagal" („Papageibriefe")* (Ion Biberi) ; *Literarische Bekenntnisse : Ştefana Velisar-Teodoreanu ; Dokumentarbeiträge : C. Negruzzi* (Andrei Nestorescu) ; *Dialog der Künste : Richard Wagner* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga). Die Zeitschrift giebt Originaltexte von Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Marin Sadoveanu und G. Călinescu heraus, und auch den ersten Teil der noch unbekannten *Doktorarbeit* von Mircea Eliade deren Veröffentlichung in den folgenden Hefte fortgesetzt wird.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ

„Эминесчиана" (статьи и исследования о творчестве Эминеску за подписью Эдгара Папу, Марина Букура и Ал. Палеологу) ; *Столетний юбилей Урмуза* (Марин Сореску и Конст. Чопраса) ; Une théorie comparatiste de la littérature (Адриан Марино) ; *Матею И. Караджале* (Н. Манолеску) ; *55 лет со дня появления „Билетов попугая"* („Bilete de papagal") (Ион Бибери) ; *Литературная исповедь : Штефана Белизар-Теодоряну ; Документы : К. Негруцци* (Андрей Несторескy) ; *Диалог искусств : Рихард Вагнер* (Зое Думитреску-Бушуленга). В номере опубликованы также неизданные тексты Михая Эминеску, Тудора Аргези, Иона Марина Садовяну и Дж. Кэлинеску ; начинается публикация нигде ещё не печатавшейся *Докторской диссертации* Мирчи Элиаде.

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 32, fascicula I, p. 1—108

Lei 30

În numărul viitor:

- Călinesciana
- Michel BUTOR — *Profesiune de credinţă*
- Inedit : G. ASACHI, Liviu REBREANU, Tudor VIANU
- Robert ANDRÉ — *O problemă de psihanaliză la Stendhal*
- Confesiuni literare : Radu TUDORAN
- BRÂNCUŞI în viziunea lui George USCĂTESCU

Administraţia revistei

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti.

F 2790

2
1983
ANUL XXXI. APR.—IUN.

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXI
2 aprilie iunie
1983

Director fondator :

G. Călinescu

În acest număr :

- Pagini dintr-un *Giurnal a lucrărilor casnice* de Gh. ASACHI
- Augustin BUZURA — *De ce scriu? În ce cred ?*
- *Bicentenar STENDHAL*
- *Confesiuni literare :* Radu TUDORAN
- Inedit : Liviu REBREANU, Tudor VIANU, Petru CARAMAN
- Michel BUTOR — *Itinerar spiritual*
- În foileton : Mircea ELIADE — *Teza de doctorat (II)*

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
Str. Frumoasă, nr. 26, București

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1990
(76)
- IUL. 2005 1 IUL. 2011
1 IUL. 20

Revista de istorie şi teorie LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Colegiul editorial :
Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2790

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista
de istorie şi teorie LITERARĂ

Anul XXXI, Nr. 2, Aprilie — Iunie 1983

U
IAN 2022

Sumar

3 **Prezenţi în conştiinţa literară a lumii** (Alexandru BALACI)

PUNCTE DE VEDERE

6 *Vocaţia europeană a culturii româneşti* (Consideraţii de : Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA, Virgil, CÂNDEA, Ştefan PASCU şi AL. ROSETTI)

14 *Ecouri contemporane de pe alte meridiane :* Giulio Carlo ARGAN, Samuel DOMOKOS, Klaus HEITMANN, Eva STREBINGEROVA, Kostas VALETAS (Mărturii adnotate de Victoria DIMITRIU)

OGLINZI PARALELE

17 *I. L. Caragiale şi Edgar Allan Poe* (Studiu de Mircea ZACIU)

23 *André Gide şi Camil Petrescu* (Comentariu de Monica SPIRIDON)

28 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc şi în cel polonez* — I (Notă de ediţie : Iordan DATCU)

POETICA

35 *Une théorie comparatiste de la littérature* — II (Adrian MARINO)

ANCHETA NOASTRĂ

41 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde Augustin BUZURA)

SAECULUM

43 Bicentenar STENDHAL
Bilan critique d'une approche psychanalytique (Robert ANDRÉ)

49 MIRON COSTIN
Cuvînt întru cinstirea cronicarului (Ioan ALEXANDRU)
Un «mare clasic» al literaturii vechi (I. C. CHIŢIMIA)

54 GH. ASACHI
Pagini dintr-un «jurnal» (Andrei NESTORESCU)

55 «Giurnal a lucrărilor casnice» — *fragmente*

CONFESIUNI LITERARE

63 Radu TUDORAN : *«Ficţiunea nu-i altceva decît fructul unui şir de experienţe uitate»* (Prezentare de I. OPRIŞAN)

34958.

«ARCHIVU . . .»

70 *MIHAI EMINESCU : [Despre cugetare]* — II (Un «compendiu» de logică transcris de D. VATAMANIUC)
75 *Post-scriptum* (Anton DUMITRIU)

DIDACTICA

77 *Alecu Russo, «Cîntarea României»* (Analiză stilistică de Mihai ZAMFIR)

PROFIL CONTEMPORAN

81 Leonid DIMOV
Prelungirile curbe (Eugen SIMION)
84 Marin SORESCU
Ipostaza «clasicizată» a unui anticlasicizant (Mircea SCARLAT)
88 Michel BUTOR
89 *Itinerar spiritual* — I (Cuvînt înainte de I. CONSTANTINESCU)

DIALOGUL ARTELOR

92 *Brâncuși în viziunea lui Uscătescu* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
92 George USCĂTESCU : *[Gîndind la Brâncuși]* (Versiune românească de Alina PANAITESCU)
95 TUDOR VIANU : *[În spațiul grădinilor]* — I (Precizări editoriale de Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA)

CONFLUENȚE

98 *Între Alecsandri și Gérard de Nerval* (Marin BUCUR)
101 *Valențe expresioniste în proza lui H. Bonciu* (Mioara APOLZAN)
104 *Cu Miron Grindea despre «Adam» și literatura română* (Interviu de Tania RADU)

SYMPOSION

107 *Trepte spre Europa* (Însemnări de Gh. CEAUȘESCU, Mihai MORARU, Corina POPESCU și Mihai VORNICU)

CRONICA EDIȚIILOR

111 În dezbatere : *Istoria...* călinesciană. *Răspuns lui Ion Bălu* (Al. PIRU)
113 *Ion Barbu în corespondență*, Editura Minerva, 1982 (Roxana SORESCU)

MATERIAL DOCUMENTAR

118 *Liviu Rebreanu — ofițer la Gyula* (Constantin CIUCHINDEL)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

122 I. Cărți : Z. Ornea, *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea* (Gh. STROIA) ; Valeriu Mangu, *De vorbă cu Iorgu Iordan* (Zaharia SÂNGEORZAN) ; *Simbolismul european* (Rodica FLOREA) ; Nestor Camariano, *Athanassios Christopoulos, sa vie, son oeuvre...* (Cornelia PAPACOSTEA-DANIELOPOLU) ; *Aromunische Hirtenerzählungen* (Cătălina VELCULESCU)
II. Reviste : *Transilvania* (N. MECU) ; *Steaua (Dorina GRĂSOIU)* ; Caiete critice (Corina POPESCU) ; *Zeitschrift für Kulturaustausch* (Viorica NIȘCOV) ; *Revue d'histoire littéraire de la France* (Luminița BEIU-PALADI).

BREVIAR

ÎN FOILETON

135
137 Mircea ELIADE: *Teza de doctorat* — II (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

«Creația literar-artistică din patria noastră trebuie să fie originală, patriotică și umanistă. Numai așa va răspunde cerințelor poporului și totodată va contribui la îmbogățirea culturii și artei universale».

NICOLAE CEAUȘESCU

PREZENȚI ÎN CONȘTIINȚA LITERARĂ A LUMII

Trăim cu intensitate în efervescența creatoare a umanismului revoluționar, participăm unitar la o operă uriașă de construcție, care însumează toate energiile unui popor activ, pentru edificarea viitorului cel mai omenesc posibil. Orice locuitor al acestor pămînturi pe care se zidește o viață și o orînduire nouă își modelează viziunea despre existență în ipostaza unică de participant, pătruns de toate undele formative ale societății contemporane românești, care își pune din plin problema omului integral. Uriașele fapte ale construcției sînt generate de marea conștiință a omului contemporan, de adeziunea sa profundă la orînduirea aptă să modeleze toate energiile pentru transformarea umanistă a lumii și a existenței.

Într-un univers dimensionat de libertate spirituală și de echitate se însumează toate energiile pentru gigantica operă comună care izvorăște din miezul fierbinte al generalei efervescențe creatoare.

Structuralele transformări ale României sînt din ce în ce mai cunoscute pe meridianele lumii contemporane. Tot mai mulți oameni de cultură, tot mai mulți creatori de valori spirituale, subliniază concepția profund umanistă a României socialiste, a tuturor factorilor săi responsabili pentru colaborarea și înțelegerea între popoare, fluxul dinamic al spiritualității românești, voința nestrămutată de dialog și deschidere culturală.

«În activitatea de adîncire a cunoașterii reciproce, de întărire a prieteniei și colaborării dintre popoare — așa cum a subliniat nu o dată Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — *cultura și arta ocupă un loc important. Se impune să acționăm în așa fel încît, prin dezvoltarea colaborării internaționale și în acest domeniu, prin activitatea consacrată lărgirii cunoașterii*

Ca european mă interesează civilizația continentului nostru, străbătută de la un capăt la altul de leit-motivul umanismului, *ce trebuie căutat în civilizația mediteraneană veche. Aici a fost leagănul civilizației noastre. România ocupă în acest context un loc aparte, ce a atras privirile omenirii asupra ei mai ales în perioada pe care o trăim. Acest fenomen extrem de larg și important se explică și prin șansa pe care o au românii de a fi conduși astăzi de o mare personalitate politică a lumii contemporane, de un om politic energic, dinamic, cu enorm de multe bune și nobile intenții. Nu este deloc ușor să împlinești toate aceste intenții. Președintele NICOLAE CEAUȘESCU a reușit să realizeze lucruri exemplare în ceea ce privește România de azi, chiar Europa, lumea. De numele lui se leagă rezolvarea unor probleme, de exemplu la O.N.U., care păreau de nerezolvat.*

peste hotare a creației literar-artistice și culturale a poporului nostru, să contribuim la dezvoltarea prieteniei și colaborării dintre popoare, la cauza generală a făuririi unei lumi a prieteniei și conlucrării pașnice».

Oamenii de cultură de pe alte meridiane nu pot să nu recunoască și să nu admire imensa receptivitate a culturii românești față de tot ceea ce este util, etic și estetic din gîndirea, arta și literatura popoarelor, creația spirituală în care se exprimă, prin mijloace proprii fiecărei arte, realitatea unei orînduiri în care omul nu mai are în față o lume ostilă care l-ar împiedica să-și afirme pe deplin personalitatea, ci, dimpotrivă, trăiește în mijlocul unui univers care-i favorizează o atare afirmare.

Literatura română, reprezentativă pentru marea noblețe a unui popor, dimensionînd sensurile umaniste ale spiritualității sale, pătrunde în circuitul universal, în comunitatea culturală a lumii, caracterizată de originalitate și de receptivitate la ideile frumosului și dreptății, axele ordonatoare ale României socialiste contemporane. Dezvoltarea complexă, intensă a țării, justa, înțeleapta ei politică, stîrnesc pretutindeni în lume un profund interes.

Reprezentanții artei și culturii noastre au ținut seama de marele prestigiu național care obligă, s-au orientat spre transmiterea valorilor esențiale, au căutat să înfățișeze peste hotare specificul național, inovația care se leagă organic de bogata, multiforma tradiție.

Ar fi greu de inserat titlurile miilor de lucrări literare care au apărut peste hotare în acești ani, dar trebuie să arătăm că nu au lipsit numele celor mai valoroși scriitori, de la clasicii literaturii române la marii noștri scriitori contemporani, ori la tinerii care justifică valoarea mondială a poeziei actuale românești. Vocile scriitorilor români răsună clar în lumea contemporană, trezind ecouri de consensuri. Nenumărați oameni de cultură străini, călători în patria noastră, amintind de rodnicele întîlniri cu scriitori și oameni de artă, afirmau, totdeauna hotărît, caracteristica libertății responsabile a intelectualilor români, dialogul instituit între toate categoriile de constructori ai vieții noi, fluxul dinamic al unei originale spiritualități. Ei au putut să sublinieze concepția umanistă despre

Găsesc că România duce o politică internațională foarte eficace și sper ca ea să meargă pe același drum și în viitor.

Cărțile Președintelui CEAUȘESCU exprimă cîteva deziderate fundamentale ale poporului român, dar, în același timp, constituie și un ghid al vieții politice internaționale. Garantarea totală a independenței naționale, garantarea independenței de acțiune în toate domeniile, dorința ca România să-și hotărască singură soarta, fără nici un amestec străin, sînt idei reprezentative, linii teoretice directoare pe plan internațional, ce au adus acestei țări multă simpatie și un prestigiu enorm. Interesul față de România este în continuă creștere.

București, 4 iunie 1979 Louis NAGEL*

---

cultură a factorilor responsabili din țara noastră, considerată drept prim motiv al marilor mișcări sociale și politice, drept o premiză indispensabilă a înțelegerii pașnice între toate popoarele lumii. Nenumărate sînt mărturiile oamenilor de cultură străini care propun exemplul românesc definitoriu pentru drepturile și datoriile artei și creatorilor ei de a nu denatura umanismul culturii. Ei aplaudă ferma concepție a culturii românești de a se considera o parte integrantă, activă, a culturii universale, antrenată dinamic într-un continuu flux spiritual, echivalent cu voința de *a da* și de *a primi* cele mai valoroase mărturii ale creației spirituale contemporane.

Cunoașterea aprofundată a complexei literaturi cu vechi și noi rădăcini viguroase care este literatura română, generatoare de mari surprize estetice pentru cei care se apropie de excepționalele ei realizări, este încă o datorie a oamenilor de cultură străini ce sînt debitori față de spiritualitatea românească, față de arta prezentului românesc care își are structura semnificației în aderența sa osmotică la întreaga complexitate a trăirii contemporane, uriaș creuzet în care, la înalte temperaturi, se modelează omul nou, făuritorul și stăpînul viitorului.

Alexandru BALACI

---

* Am extras această declarație din interviul radiofonic, acordat reporterului Magdalena Popescu, interviu radiodifuzat în emisiunea *O zi într-o oră*.

PUNCTE DE VEDERE

VOCAȚIA EUROPEANĂ A CULTURII ROMÂNE

Făcîndu-și, în mod legitim, un scop fundamental al existenței sale din cercetarea propriilor origini, a dezvoltării și manifestării sale specifice în istorie, cultura română a avut mereu în vedere realizarea unui dialog fecund și adecvat cu formele civilizației europene. În mod deosebit în climatul politic și spiritual al României socialiste, angajarea forțelor intelectuale, științifice și artistice ale țării în contextul Europei contemporane reprezintă un deziderat cu valoare absolută. Punem, așadar, în dezbatere o problemă mereu actuală, la care am invitat să participe personalități reputate ale culturii noastre : Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Virgil Cândea, Ștefan Pascu, Al. Rosetti.

I. Ce semnifică sintagma vocație europeană **în cadrul evoluției civilizației românești ?**

II. Este această vocație **un nucleu propulsator pentru angajarea creatoare a energiilor naționale ?**

III. Care sînt perioadele istorice care au afirmat decisiv vocația europeană și ce factori au generat acest proces ?

IV. Cum poate fi elucidat raportul dintre modelul sud-est european și modelele occidentale, dintre vocația europeană și afirmarea specificului național de-a lungul timpului ?

V. Care apreciați că sînt șansele de afirmare a vocației europene a culturii române în contextul actual de dezvoltare a României, cu precădere în ultimii 20 de ani ?

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA :

I—II. Ni se pare că sintagma *vocația europeană* ar putea fi luată în considerație, în primul rînd, ca o referire mai mult sau mai puțin ascunsă, la o unitate continentală, ea desemnînd, în fapt, o apartenență. Căci europenismul, concept echivalent, presupune într-adevăr parametrii obligatorii ai unei coeziuni de civilizație și cultură pornite din surse comune. Și în sensul acesta, ne place să reamintim cu orice prilej, celebra zisă a lui Paul Valéry, oricît de excesiv epurată de contexte, despre tripleta izvoarelor (filosofie grecească, drept roman, biserică creștină) caracteristice tipului de noosferă europeană care a generat *umanismul.* În ceea ce ne privește, socotim vocația europeană a culturii românești (despre care avem convingerea că niciodată nu vom vorbi în îndestulătoare măsură) drept o chemare (în sensul etimologic prim al cuvîntului *vocație)* continuă de erezi bine îndreptățiți la o moștenire comună, a cărei proferare trebuie să stîrnească o trezire (dincolo și pe deasupra oricărei vicisitudini de istorie curentă), o anamneză a unei înrudiri vechi și de fond cu continentul, a unei apartenențe certe la un spațiu controlat de coordonate care-i definesc specificitatea. A afirma deci vocația europeană a culturii românești înseamnă a conștientiza această legătură indisolubilă în straturile de profunzime, a îndemna, desigur, la păstrarea și punerea ei în valoare, în chipurile cele mai potrivite pentru potențarea energiilor creatoare naționale.

III. Cînd umaniștii secolelor XV și XVI au descoperit, din afară, latinitatea noastră de obîrșie și limbă, în împrejurări de constrîngătoare solidaritate continentală, determinată de confruntarea gravă cu nestăvilita creștere a imperiului otoman, atunci am putea pune început europenității noastre. În uimirea satisfăcută a unui Enea Silvio Piccolomini (devenit papă sub numele de Pius al II-lea) care descoperea în cele trei principate (Valahia, Moldavia și Transilvania) o comunitate de origine și limbă, binevestitoare pentru rezistența la invazia unui element extracontinental amenințînd bătrîna Europă și valorile ei, regăsim un moment de preț, eminamente integrator într-un concert al atitudinilor comune față de primejdiile care puneau în cumpănă unitatea creștină a continentului. De atunci, de la mijlocul secolului XV, în mai toate ceasurile-cheie ale destinului european (căci o istorie asumată și unificată devine destin, cum susținea filosoful român Rădulescu-Motru), și istoria, și spiritul românesc s-au acordat cu continentul, în măsură tot mi largă, pe potriva înaintării prin timp. Sigur că Stolnicul Cantacuzino sau Dimitrie Cantemir au încetat de a mai «intui» fenomenul europenității noastre, fiindcă l-au trăit și l-au afirmat cu o clară, acută conștiință a sintezei, ca niște europeni ce s-au aflat. Dar Școala Ardeleană a făcut o întoarcere notabilă înspre circuitul european al valorilor, cu conștiință istorică și filologică, iar generația de aur a pașoptiștilor a ieșit în lume și în lumină cu adaosul politic al europenismului, cu *revoluția* apanaj indiscutabil al romanității.

De atunci, nici măcar scurtele eclipse istorice n-au întunecat conștiința europenității noastre care s-a manifestat mai cu seamă între cele două războaie mondiale cu o forță extraordinară, dată de realizarea unității naționale. O sincronizare uluitoare *cu toate* compartimentele culturii europene a demonstrat, în doar două decenii, majoratul de netăgăduit al unei culturi naționale coapte la soarele ascuns dar știut în perioadele de adversitate istorică, dîndu-și roadele generoase în puținele răgazuri de plenitudine a ființei. Iar astăzi, ieșiți din labirintul obscur al «obsedantului deceniu», ne străduim să ducem mai departe o moștenire de relație continentală care obligă.

Factorii determinanți ? Într-o greu previzibilă concurență, istorici și genetici.

IV. În gîndul nostru, iată, factorii europenității lucrează într-un consens adînc, chiar misterios (în sensul de greu decelabil) cu elementele hotărîtoare pentru matca stilistică românească, ea însăși expresie a fuzionării între autohtonism și romanitate într-un trecut foarte îndepărtat. În straturi succesive, ceea ce înflorea din solul național, se întîlnea iarăși și iarăși cu înrîuririle continentale, într-un necontenit și fertil sistem de interferențe, producător de originale sinteze. Așa încît nu s-ar mai cuveni, poate, să punem accente net distinctive pe unele perioade de istorie a culturii ori pe altele, deși sîntem partizanii, mai demult declarați, ai unei viziuni de alternanță a mitului arhaic autohton, cu cel cultural european, a săpării în fîntînile pămîntului nostru, cu strigarea către Europa. Mereu, ceea ce se naște într-o neîncetată devenire poartă pecetea deplinei originalități naționale, dar și sigiliile spiritului european, ale influențelor continentale de netăgăduit.

Mereu, creatorii moderni (în special cei interbelici) au pornit de la cultura populară, find mai toți produse ale satului românesc, au ajuns la dreaptă sincronizare europeană și s-au întors în cele din urmă la clasicitatea subjacentă impusă tot de miraculoasa frînă a culturii populare. Și în aceasta constă poate și particularitatea *modelului* românesc, profund analog cu cel sud-est european prin convietuire, dar întotdeauna acordat cu cel occidental prin determinantul factor genetic, de netăgăduit romanic.

Iar pendularea între vocația europeană și specificul național se rezolvă în momentele de sinteză esențialmente integratoare pentru toate atitudinile spiritului românesc.

V. Momentul acesta nu trebuie scăpat, fiind unul extrem de prielnic convergenței culturii noastre, tradițional deschise oricărui dialog, cu cultura europeană și cu cea a întregei umanități. A-l folosi cu știință ar însemna pentru România un

mare pas înainte spre ceea ce René Maheu numea *«civilizația universalului»*, ar însemna desăvîrșirea procesului de sincronizare pornit de istoria noastră modernă și strălucit ilustrat de etapa interbelică. Avem toate elementele *«vocației europene»*, să le întrebuințăm cu meșteșug întru confirmare.

Virgil CÂNDEA :

I. Firește, termenul *vocație* implică atît un sens subiectiv cît și unul obiectiv. Sîntem chemați către o activitate, către o operă, sau ne simțim chemați către lucrarea respectivă. În primul caz consider că *vocația europeană* a culturii românești există în mod obiectiv. S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că Europa ne-a simțit ca aparținîndu-i, Și în decursul istoriei și al realizării civilizației și culturii europene, acest continent a avut nevoie de spațiul spiritual *carpato-danubiano-pontic*. În același timp însă, ne-am simțit întotdeauna o chemare europeană, ne-am simțit ca făcînd parte din contextul acestui continent pe toate planurile și cred că toate realizările poporului român de-a lungul istoriei sale, contribuțiile lui culturale, rolul său în apărarea politică a continentului și a valorilor spirituale sau materiale create aici, demonstrează suficient existența acestei vocații europene a culturii noastre.

II. Depinde de atitudinea fiecărui creator. Trebuie să se pornească — consider eu — de la conștiința faptului că potențialul românesc este la fel de valoros ca al oricărei alte națiuni europene. Orice sentiment de superioritate în educație, în formație intelectuală, în creație, fie al culturii europene în ansamblul ei, fie al anumitor culturi naționale, poate să reprezinte o frînă. Atitudinea firească este aceea de integrare organică în creația europeană. Există, de asemenea primejdia limitării orizontului nostru, a accentuării prea mult asupra spațiului românesc, considerat pînă la fruntariile noastre politice, pînă la întinderea răspîndirii noastre în Europa, ceea ce ar duce la o limitare de optică și, în același timp, ar putea să antreneze către un patriotism rău înțeles. O cultură națională, în sensul ei cel mai valoros, care să permită integrarea în prezentul cultural european, trebuie să fie dublată de conștiința apartenenței noastre europene.

III. Cred că prima perioadă care marchează această vocație a culturii noastre este aceea în care sîntem recunoscuți de cărturarii din afara teritoriului nostru ca aparținînd Europei. Ea corespunde primelor mențiuni asupra poporului și limbii noastre în operele cronicarilor bizantini sau ale cărturarilor europeni care ne redescoperă. Este vorba de ceea ce am numit cîndva, într-un studiu publicat cu vreo 15 ani în urmă, *«redescoperirea Daciei»*, moment sau perioadă în care cărturarii străini călătorind prin Țările Române ale timpului, în epoca medievală, își dau seama că întîlnesc aici pe continuatorii organici ai civilizației romane pe teritoriul de astăzi al patriei noastre.

Ne manifestăm, de asemenea, vocația europeană în perioada pe care așa de bine Nicolae Iorga a numit-o *«Bizanț după Bizanț»* ; adică din momentul în care preluăm opera politică și culturală a Bizanțului, în epoca în care acesta începe să dispară ca prezență în Mediterana orientală, și ajutăm substanțial toate vetrele de spiritualitate din Peninsula Balcanică și din Orientul apropiat, fără să cerem nimic în schimb, fără pretenții de expansiune politică. O facem numai dintr-un sentiment de solidaritate europeană și ne manifestăm așa — este limpede — în mod voluntar.

Sîntem europeni, în perioada următoare, atunci cînd ne revendicăm împotriva voinței unor mari imperii, care căutau să ignore drepturile noastre, sau să anuleze realitățile noastre politice, etnografice și culturale, o poziție în Europa pe toate aceste planuri. Sfîrșitul secolului al XVII-lea și, îndeosebi, secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, marchează etapa esențială în care conștiința românească se afirmă ca românească și de origine daco-romană, cerîndu-și drepturile ce i se cuvin în numele acestor realități.

Această mișcare puternică a dus, cum știm, la cele două revoluții — din 1821 și 1848 — și, după aceea, la făurirea statului român modern. Ea a continuat, cu dobîn-

direa independenței naționale, cu desăvîrșirea unității de stat, încheiată în 1918, cu lupta pentru independență deplină, care a dus la insurecția armată de la 23 August 1944.

Iată, deci, tot atîtea momente de afirmare globală a acestei *vocații europene* a poporului român și a culturii sale, căci în plan spiritual evenimentelor istorice și politice le-au corespuns : voința *cronicarilor* ca operele lor să circule în limbile cultivate ale Europei timpului, stăruința scriitorilor pașoptiști de a face ca valorile noastre să intre în tezaurul valorilor culturale ale continentului, dorința marilor creatori moderni de a intra în dialog cu Europa.

De fiecare dată, așadar, cînd operele și creațiile noastre sînt recunoscute ca europene de către cărturarii lumii, se afirmă o perioadă de manifestare a *vocației* continentale a culturii noastre.

IV. Cred că ceea ce este determinant în primul rînd este o anumită atitudine mentală românească, un mod de a fi, de a soluționa problemele fundamentale ale vieții, pentru că prin acesta am reușit să învingem pînă la urmă vicisitudinile de ordin politic ce au marcat evoluția noastră istorică. Noi am vrut să rămînem *români* și *prin asta să rămînem europeni*. Determinismul are aici, deci, un înțeles puțin invers.

Din Europa de sud-est noi am folosit, ca să spunem așa, ceea ce era în mod fundamental european. Și mă refer la cultura romană și bizantină, care a definit pentru cîteva secole întreaga cultură europeană.

În rest, așa cum au demonstrat cercetări atente — și mă gîndesc în primul rînd la studiile lui Adrian Fochi în ceea ce privește motivele baladei românești — noi am reprezentat — ne dăm repede seama — în această lume sud-est europeană, pe care anumite școli occidentale (în special americane și germane actuale) au tendința s-o confunde cu un fel de conglomerat, o identitate categorică, ușor de stabilit pentru oricine.

Ceea ce trebuie să ne intereseze cred că e firesc să fie rezultatul la care se ajunge, terenul sănătos pe care urmează să se umble. Ezitările unei generații sau alta de a se lăsa influențată de o cultură sau alta, — cum a fost cazul la noi cu cultura grecească la un moment dat, sau cu cultura franceză mai pe urmă — sînt niște accidente de creștere, nedeterminante. În momentul în care, în posesia întregii erudiții europene și cu metodologia și optica necesară pentru a ne putea înțelege bine pe noi înșine, ne dăm seama de calitatea și de europenismul creațiilor noastre naționale, am scăpat de primejdiile respective și credem cu siguranță că tot ce facem valoros este de-o potrivă național, european și universal.

V. Șansele vin mai întîi din partea noastră, pentru că voința noastră de afirmare pe plan universal și european este și mai mare în ultimele decenii, pentru că tot ceea ce facem este conceput în spiritul unui continuu *dialog* cu alte cercuri de cultură de peste hotare. Pe de altă parte încă o șansă a momentului de față este aceea a globalizării culturale a lumii, fenomen dealtfel caracteristic perioadei de după cel de al doilea război mondial, cînd nu mai este îngăduit nimănui să ignore o cultură națională.

Există, deci, o deschidere mai mare către valorile românești dinspre străinătate către noi și, în același timp, se manifestă o capacitate sporită a noastră de a menține viu un *dialog* substanțial care să ne afirme europenismul.

Ștefan PASCU :

I. În accepțiunea simplificată, restrictivă, noțiunea *vocație* este unilaterală. În sensul că aparține spiritualității unei colectivități etnice, care-și realizează o spiritualitate proprie, ca urmare a îngemănării unor factori într-o evoluție sincronică. Mai întîi factorul istoric, care, la rîndul său, însumează mai multe componente : spiritualitatea moștenită din substrat și din superstrat, adică sinteza acestora și, într-o măsură mult mai mică, din spiritualitatea etniilor cu care împrejurările

au pus în anumite relații nouă etnie, sinteza substratului și superstratului). În al doilea rînd factorul geografic, adică teritoriul pe care s-au constituit și au viețuit feluritele etnii și cu care s-au înfrățit în chip nedespărțit. Între cei doi factori, populație și teritoriu, se creează relații reciproce, influența factorului teritoriu — relief, climă — asupra caracterului, aptitudinilor, mentalităților, comportamentului, adică asupra spiritualității colectivităților umane, și influența omului asupra solului, în sensul modificării unor caracteristici prin lucrarea omului asupra teritoriului. Este imposibil a înțelege viața și personalitatea unui popor — afirma marele învățat Simion Mehedinți — fără a avea în fața ochilor solul pe care acesta a viețuit. Exemplul legăturii dintre egipteni și Nil, dintre italieni și Peninsula lor, mărginită de ape, și exemplul poporului român, legat de citadela muntoasă a Carpaților, de zonele colinare și de șes ce o înconjoară, sînt concludente.

Se adaugă, firește, și alți factori, ca de pildă experiența generațiilor în succesiune, care îmbogățește moștenirea sau tradiția și, de asemenea, influențele și împrumuturile din valorile spirituale ale altor colectivități umane, ale altor etnii, mai apropiate sau mai depărtate din punct de vedere spațial.

Atingem astfel, o altă relație a noțiunii de *vocație*, relația plurivalentă aș numi-o, concretizată într-una din componentele esențiale ale spiritualității unui popor : cultura și civilizația.

Definirea culturii și civilizației, raporturile dintre ele, pot fi întregite cu sensuri și aspecte noi, specifice mai ales lumii contemporane. Contemporaneitatea apreciază mai judicios entitatea culturii, care nu se exprimă doar în rezultatele exterioare ale progresului tehnico-științific, ci, mai ales, în acele potențe spirituale interne, în convingerile și cunoștințele din care izvorăsc dorința de cultură și capacitatea de a o realiza (Albert Schweizer).

Cultura și civilizația se îmbogățesc necontenit prin asimilarea celor mai valoroase creații dinainte, ca o condiție pentru depășirea acestora. Chiar și cea mai orginală personalitate, cea mai avansată și perfecționată colectivitate umană au nevoie și sînt tributare realizărilor dinainte, din care forța lor se alimentează. Se înțelege că asemenea moștenire hrănitoare nu este numai națională, creația propriului popor, ci de asemenea și deopotrivă și universală, creația întregii omeniri. Afirmarea culturii și civilizației naționale nu poate fi judecată drept o construcție artificială, de circumstanță, nici ca o negare sau subestimare a culturii altor popoare. Dimpotrivă, recunoscînd și respectînd cultura și civilizația tuturor popoarelor, mari și mici, se pune în valoare ceea ce este mai reprezentativ, mai trainic și mai valoros din cultura și civilizația propriului popor, un buchet cu parfumul și frumusețea sa într-o impunătoare și armonioasă coroană de flori multicolore.

Ne-am apropiat astfel de ceea ce poate fi caracterizat drept *vocație europeană* a culturii românești.

Cultura și civilizația poporului român de-a lungul veacurilor fac parte integrantă din cultura și civilizația universală, s-au îmbogățit din acestea și le-a îmbogățit la rîndul său.

II. Fără nici o îndoială, *vocația* proprie a celor mai multe popoare, a poporului român de asemenea, a constituit un nucleu propulsator activ. În general activ, nu însă uniform și rectiliniu, deoarece nu uniforme și identice au fost condițiile istorice concrete în care poporul român a creat valori de civilizație. Mai numeroase și mai valoroase au fost creațiile în vremuri de pace și liniște creatoare, mai modeste în perioadele în care vicisitudinile au fost mai numeroase și mai ponderoase. «Importul exclusiv de forme de civilizație» este fără îndoială o piedică în dezvoltarea propriei civilizații, ca, dealtfel, importul excesiv în orice domeniu. Împrumuturile și influențele reciproce, raționale, au fost, sînt și vor fi totodeauna o realitate, și de aceea nu s-au dovedit păgubitoare pentru civilizația originală a popoarelor. Dimpotrivă. Cu respectarea a două principii : cît este necesar și ce este necesar, pentru a nu dăuna propriilor valori.

III—IV. Vocația și dimensiunile civilizației românești față de dimensiunile civilizației europene și universale pot fi comparate și apreciate în toate vremurile. Nu în mod egal și nu fără opriri, chiar dacă nu se poate vorbi de sincope nici de cazuri absolute.

Civilizația dacă, parte integrantă a civilizației europene, în legături fecunde cu lumea greco-romană, înseamnă o participare de seamă la marile realități culturale ale vremii, ca un fenomen de asimilare și sinteză creatoare. Două lucruri cu deosebire uimesc pe cel care se apropie cu înțelegere de cultura dacilor ; îmbinarea eforturilor omului cu prietenia naturii ; al doilea, tehnica originală a construcțiilor, concretizată în puternice cetăți, asemănate de unii învățați străini cu piramidele egiptene.

De atunci și pînă azi, tradiția s-a îmbogățit cu experiența multor generații, chiar și în perioade cînd norii grei au acoperit eforturile poporului român. Dar după cum limba n-a putut fi smulsă și spulberată, ci a fost transmisă din tată-n fiu, din generație în generație, fără întrerupere, cu o tenacitate uimitoare, după cum furtunile n-au putut despărți oamenii de locuri și locurile de oameni, tot astfel cultura s-a transmis prin numeroasele izvoare.

Geniul poporului român s-a transmis prin tot ceea ce a gîndit și a creat poporul cuprins în *spațiul mioritic*, cum numea Blaga contopirea omului cu natura înconjurătoare, cu muntele și văile, cu plaiul și colinele.

Aș numi «epocă» de mare înflorire a culturii românești epoca lui Ștefan cel Mare, care îmbrățișează a doua jumătate a secolului al XV-lea și prima jumătate a celui următor în toate cele trei țări românești : Moldova, Țara Românească și Transilvania, deoarece toate trei au fost dominate de marele domn moldovean, atît din punct de vedere politic cît și cultural, spiritual. Marea «epocă» este ilustrată prin «stilul moldovenesc», sinteza superioară a celui autohton și influențele celui bizantin și gotic. Cultură scrisă, la rîndul său, istoriografică și religioasă, miniaturile de o frumusețe neasemuită, școlile etc., ridică cultura românească la înălțimea centrelor de cultură europene, spre folosul întregului răsărit și sud-est, a lumii ortodoxe în general.

Într-o continuă silință, se înscriu, cu diferențele explicabile prin împrejurările istorice și sorgintea tradițiilor, în această mare sforțare creațiile de superioară originalitate : Curtea de Argeș, Moldovița, Voroneț, Humor, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* și opera lui Nicolae Olahus, etc. *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Teodosie* este opera fără egal în literatura noastră veche și chiar în alte literaturi, *«falnic monument de literatură, politică, filosofie și elocință»*, opera unui *«Marc Aureliu al Țărilor Românești, principe artist și filosof»*, potrivit caracterizării lui B. P. Hasdeu.

Nicolae Olahus, argeșanul trăit în Transilvania și apoi în diferite părți ale Europei, la rîndul său, exprimă viguros și elegant, în același timp, vocația general-europeană a creației noastre umaniste, integrînd-o în marile creații ale umanității : Umanism, Renaștere și Reformă.

Umanism și renaștere, prelungite în timp în cultura românească mai mult decît în țările de mare înflorire, au pregătit o altă manifestare plenară, în sec. al XVII-lea și începutul celui următor : Dosoftei și Ureche, Costin și Milescu, Neculce și Cantacuzino stolnicul, Cantemir și Brîncoveanu, *Psaltirea* și *Letopisețul Moldovenilor* și *Floarea Darurilor*, *Pildele filosofești* și *Divanul*, *Istoria ieroglifică* și *Hronicul vechimii româno-moldovenilor*. Se adevereau spusele logofătului Costache Conachi cu privire la viitorul veacului care a suflat cu putere pînzele navei purtătoare de cultură europeană și deopotrivă românească. Asemenea creații constituie dovezi cu privire la alinierea culturii românești celei europene, păstrînd, însă, structurile mentale proprii, cu legăturile organice dintre individ și țară, dintre omul de cultură și popor.

Luminismul românesc și luminismul european se înscriu în aceleași coordonate pe care le conturase Voltaire cu îndrăzneala omului genial, conștient de valoarea și rolul său în progresul societății : slujirea omului, a emancipării lui sociale dar și culturale, prin luminare, prin rațiune. Cel românesc, de asemenea, fie că e reprezentat de marii învățați ai Școlii Ardelene, Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Ioan Budai-Deleanu, Ioan Molnar-Piuaru, Pavel Iorgovici, Dimitrie Eustatievici, cu prelungiri pînă la Gheorghe Lazăr, fie de oamenii de cultură și bunii patrioți din Țara Românească, Eufrosin Poteca, Zilot Românul, Dinicu Golescu și alții ; fie că e cuprins în cărți de istorie, filologie și în cele de înțelepciune, care-și prelungesc și ele viața și resorturile, cum erau *Felurile de științe și păreri morale*

și filosofești sau *Omul de lume* a lui Vasile Ghergheli ; fie că generează societăți savante, asemenea celor din Europa luminată : *Societatea filosofică* sau *Societatea literară*.

Luminismul a deschis drum romantismului european și românesc impregnat de idei îndrăznețe, culturale și politice, cuprinse în tezaurul de gîndire înaintată a lui Bălcescu și Papiu-Ilarian, Bărnuțiu și Kogălniceanu, etc.

Cultura românească este ridicată la mărime europeană la alt sfîrșit de veac și început de alt veac, sfîrșitul celui de al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Sclipitorul și necruțătorul Hasdeu, creatorul teatrului istoric românesc în versuri, far luminos în adîncurile trecutului ; genialul nedreptățit Eminescu și prietenii săi la fel de nedreptățiți : Creangă și Caragiale ; apoi Conta, Xenopol, celebrități care au ridicat cultura românească la loc de mare cinste prin ceea ce au gîndit și au creat și care-și asigură locuri de vrednică cinstire prin filosofia fecundată de materialism a celui dintîi, prin descifrarea frumuseților istoriei poporului român de celălalt. Perioada dintre cele două războaie mondiale caer stă sub semnul progreselor României în toate domeniile, ca urmare a realizării unității național-politice, inclusiv și creațiile culturale : Sadoveanu și Blaga, Enescu și Brâncuși, țîșnesc cu puterea genuină a forței de creație neîntrecută. Tradiția care i-a crescut și i-a hrănit, a fost îmbogățită prin opera lor genială, iar împrumuturile și influențele au fost topite în acest fluid puternic, așa cum s-a întîmplat și în cazul altui om de mare cultură : G. Călinescu.

V. Civilizația românească socialistă nu se retrage în izolare, ci este deschisă larg la tot ce este de valoare certă din cultura universală, dar se hrănește cu folos incontestabil din creațiile cele mai valoroase ale poporului român, adevăratele izvoare ale vieții culturale, care-i conferă superioritatea prin umanismul socialist ce-l cultivă și-l propagă.

Al. ROSETTI :

I. Prin *vocație europeană* (accept termenul vocație ca autenticitate) înțeleg în primul rînd acele valori în care spirtualitatea românească s-a exprimat plenar și mai ales profund original. În contextul literaturilor romanice europene, începînd din secolul al XVIII-lea, prin Cantemir sensibilitatea și gîndirea românească aduc o notă aparte. Nu întîmplător opera enciclopedistului nostru a trezit interesul lui Voltaire și altor învățați ai timpului. Fără îndoială, avînd în vedere momentul, Cantemir și-a devansat epoca. Fenomenul sincronizării, care l-a preocupat pe Lovinescu, s-a produs din punctul meu de vedere odată cu Dimitrie Cantemir, care marchează și primul pas în universalitate. Asupra acestui adevăr noi sîntem pe deplin convinși.

Noțiunea de «europenism» e foarte elastică, deși există anume particularități iradiante. Esențială găsesc că este în primul rînd unitatea umanistă a culturii europene. Am în vedere marile valori, din antichitate și pînă astăzi. Trăsăturile particularizante sînt determinate de factori istorici, socio-politici, economici, dar și de structura etnico-psihologică a fiecărui popor. Similitudinile dintre culturi, care preocupă pe comparatiști, sînt realități incontestabile. Ele cred că trebuie avute însă în vedere după identificarea particularităților care sînt proprii unui popor, deci după relevarea trăsăturilor originale în suma faptelor de cultură individuale.

II. De-a lungul anilor, în discuțiile mele cu Tudor Vianu, am abordat și această chestiune. Mai ales după constituirea cercului de stilistică din cadrul Institutului de cercetări fonetice al Academiei. Ca filosof în sfera culturii, Tudor Vianu și-a pus în mod acut problema relației național-universal. A elaborat în această direcție studii de referință. Opiniile noastre erau foarte asemănătoare, pentru a nu spune identice. Existența culturii noastre în spațiul european s-a dovedit fecundă, stimulatoare. Trecînd peste unele înrîuriri prin frecvența contactelor cu anumite literaturi, îndeosebi franceză și italiană, formele noastre de cultură (mă gîndesc în primul rînd la expresia lor majoră) sînt profund originale. E drept că s-a vorbit, mai cu seamă în ultimele decenii ale veacului trecut, însă, mai intens și cu o

deşartă energie în perioada interbelică, de contactul cu alte literaturi ca fiind oarecum decisiv în literatura română. Eroare ! În cazuri cum ar fi, să spunem, Macedonski, nu se poate susţine convingător că poeţii romantici sau simbolişti francezi au tulburat în esenţa ei opera scriitorului nostru. Poemele şi romanul scrise de Macedonski în limba franceză trebuie, cred, atribuie alcătuirii sale temperamentale. Întîrzierea recunoaşterii însuşirilor sale literare de către o parte din critica contemporană am convingerea că l-a determinat să scrie în franceză, năzuind în receptarea generoasă în ţara lui Victor Hugo, Baudelaire şi Verlaine. S-a înşelat, firește, ca şi alţii. Rămînînd la aceeaşi problemă, influenţele neogreceşti, franceze sau italiene n-au fost hotărîtoare, după mine, nici dacă avem în vedere pe Văcărești, Conachi, Gr. Alexandrescu, sau, cu atît mai puţin, pe V. Alecsandri, scriitori afirmaţi cu aproape două veacuri în urmă.

III. Problema e controversabilă. După mine există cîteva momente, inaugurate ferm de Cantemir, apoi urmate istoriceşte de Şcoala Ardeleană, momentul 1848, Junimea cu marii clasici, perioada interbelică şi momentul 1960—1965, care marchează începutul eflorescenţei culturii noastre contemporane în toate direcţiile.

IV. Literatura, cultura în general, n-a fost de-a lungul veacurilor o activitate exclusiv individuală, fără trecut şi perspectiva viitorului. Prin însăşi structura sa, literatura, cu toată diversitatea ei, reprezintă o realitate umană manifestată în societate, încadrîndu-se firesc în istorie. Aşadar, e un fenomen cu marcat caracter social-istoric. Lucrurile sînt interpretate în acest sens cu argumente subtile de Gaëtan Picon contrar lui E. Durkheim care, deşi sociolog, izolează arbitrar omul, deci şi pe creatorul de artă de contextul social. Aşadar, cînd vorbim despre cultura noastră în perimetrul universal trebuie să avem în vedere totdeauna factorii social-politici şi datele istorice, de asemenea, specificul geografic, elemente de care Blaga a ţinut seamă în *Spaţiul mioritic*.
Dublul raport evidenţiat de întrebarea Dvs. poate fi elucidat prin identificarea particularităţilor, ţinînd cont că atitudinea (cota înaltă) estetică a valorii naţionale sporeşte posibilitatea afirmării europene.

V. Numeroase, dar trebuie acţionat organizat prin instituţii de cultură, uniuni de creaţie, dar cu mari şanse prin contacte directe, care facilitează o mai bună cunoaştere, sporind implicit receptivitatea.

ECOURI CONTEMPORANE DE PE ALTE MERIDIANE*

Giulio Carlo ARGAN «... pentru a studia în detaliu arta populară românească»

România este astăzi o țară capabilă nu numai să primească și să asimileze, dar să și ia în domeniul culturii poziții foarte avansate.

Aceste lucruri le-am spus și Președintelui Ceaușescu cînd a primit delegația noastră și am subliniat faptul că acum, după zece ani de la prima mea vizită în România, am găsit-o mult progresată pe calea unei funcționalități politice, sociale și culturale de talie europeană și mondială.

Problema artei populare poate fi studiată sistematic doar în România, unde există nu numai un mare muzeu ca Muzeul satului, ci un întreg sistem de muzee de artă populară, paisprezece sau cincisprezece, care garantează păstrarea materialului documentar ușor perisabil. Aceste muzee, avînd un nucleu central, se coordonează mai bine și furnizează o documentare care e legată de arta populară,

---

* *Cunoașterea prin literatură* nu este numai o faimoasă deviză U.N.E.S.C.O. sub semnul căreia apar numeroase colecții de cărți și reviste, menite să facă cunoscute prin intermediul limbilor de circulație internațională operele reprezentative ale popoarelor lumii, ci și o practică milenară, verificată și perpetuată, una dintre cele mai profunde și solide căi de înțelegere și pătrundere a unei spiritualități. Limba constituie o barieră, dar prin surmontarea ei se realizează un act de cunoaștere complexă. Traducătorii nu sînt numai cărăușii textelor, ci și cercetătorii structurilor celor mai intime ale scrisului. Iar dacă multiplicăm experiența singulară a unui traducător cu cifra care indică numărul total al unor titluri românești tălmăcite peste hotare într-un singur an, dimensiunile actului de cunoaștere în lume a literaturii române în ziua de azi, devin impresionante. În 1981 au apărut, în douăzeci de țări, 70 de titluri din literatura română. În 1982 s-au înregistrat iarăși peste 50 de titluri de volume de autor și antologii de poezie, teatru, proză, în numeroase țări și limbi : spaniolă, germană, franceză, rusă, poloneză, bulgară, chineză, maghiară, italiană, armeană, gruzină, macedoneană, sîrbă, greacă, cehă, engleză.

De-a lungul anilor am avut ocazia să viu în contact, ca redactor radiofonic, cu oameni de cultură străini implicați în procesul vast și de lungă durată al difuzării literaturii noastre clasice și contemporane. Declarațiile lor poartă, dincolo de caracterul amabil și ocazional, pecetea unei adînci seriozități și a conștiinței răspunderii față de actul cultural. Am ales cîteva asemenea mărturisiri sau profesiuni de credință difuzate de-a lungul mai multor ani și acoperind geografic spațiul european. Date independent, și de oameni care nu se cunosc între ei, ele alcătuiesc totuși un mozaic armonios de impresii și izbutesc să schițeze, prin simplă alăturare, imaginea difuzării și afirmării spiritualității românești în circuitul valorilor universale.

Cunoscutul om de cultură *Giulio Carlo Argan* ne-a vizitat în mai multe rînduri țara. În 1978 se afla pentru a doua oară la București, în calitate de primar al orașului Roma. Din interviul realizat atunci de Carmen Cotulbea am reținut un fragment referitor la muzeele românești.

Samuel Domokos, profesor al Universitatea din Budapesta, a îngrijit numeroase volume de literatură română clasică apărute la editura Europa. Declarația sa ne-a fost pusă la dispoziție de Radiodifuziunea ungară în aprilie 1982.

Dr. *Klaus Heitmann* a vorbit în românește la postul nostru de radio. Am transcris de pe banda de magnetofon cuvintele sale, rostite în decembrie 1980.

Eva Strebingerova, a făcut studii de romanistică la Praga. Și-a ales limba română din interes pur lingvistic, dar după terminarea facultății și-a dedicat toate forțele traducerilor din literatura română. Ne-a vizitat de mai multe ori țara, ultima oară în noiembrie 1982. Textul care urmează a fost redactat direct în limba română.

Interviul cu scriitorul grec *Kostas Valetas* a fost realizat de regretata traducătoare Polixenia Karambi și difuzat în luna aprilie a anului 1981.

Victoria DIMITRIU

de arta țărănească din România. Și cum aici este unicul loc unde e conservată această artă, avem posibilitatea să abordăm problema teoretică generală a artei rurale, țărănești.

Iată de ce spuneam că aș fi fericit să pot veni pentru șase luni sau un an spre a studia în detaliu arta populară românească, mai ales în anumite aspecte ale sale cum ar fi împletitura gardurilor, ceramica, arhitectura și modalitățile de a face arhitecutură, formele casei, formele obiectelor în interiorul casei, țesăturile. Cred că aș ajunge la descoperirea unei fenomenologii artistice cu totul necunoscute și care nu e numai românească, dar care numai în România este conservată. Am găsit muzee extrem de bine întreținute, semn al unei politici luminate și deschise pentru protejarea acestui patrimoniu de acum unic în lume.

Samuel DOMOKOS : «... o admirabilă dezvoltare»

Trebuie să spun că literatura română contemporană cunoaște o admirabilă dezvoltare. Începînd din anul 1965 mulți prozatori și poeți de mare talent au intrat în arenă. Poeți ca Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, aș putea continua enumerarea dar mă opresc la aceste nume care și-au făurit un blazon de aur, au apărut și în Ungaria pe coperțile unor volume de versuri alese. Tot astfel s-au petrecut lucrurile și cu prozatorii români. S-au ivit numeroși scriitori foarte talentați care au fost remarcați și de editura Europa și ca urmare au fost traduși în mare număr. Cea mai recentă apariție este Galeria cu viță sălbatecă, *de Constantin Țoiu.*

Interesul cititorului ungur față de literatura română se datorează faptului că problematica poeziei românești contemporane corespunde preocupărilor și sensibilității sale. În al doilea rînd, «cunoașterea prin literatură» *e înlesnită de faptul că cititorul ungur dispune de numeroase traduceri din proza română clasică, astfel încît proza contemporană îi completează imaginea asupra universului românesc.*

Marii prozatori, ca de pildă regretatul Marin Preda, au apărut la editura Europa cu mai multe volume și aproape că nu există scriitor român contemporan din a cărui operă să nu fi fost pus la dispoziția cititorului ungur un bogat material de lectură.

Klaus HEITMANN : «... interesul pentru actualitatea românească»

Avem la Heidelberg în cadrul seminarului de romanistică și o secție de limba și literatura română. La aproape toate Universitățile vestgermane există acum, ca și la noi, lectorate de limba română.

Am căutat să facem din lectoratul nostru un centru de întîlnire cu literatura română actuală. De mai mulți ani, în fiecare semestru, se țin cursuri despre actualitatea literară din România, care au avut mult ecou între studenții noștri și din care am profitat și eu. Am organizat, chiar întîlniri cu autorii unora dintre cărțile analizate. Astfel au vorbit în seminarul de romanistică de la Heidelberg, scriitori, critici și istorici literari ca Marin Sorescu, Ștefan Bănulescu, Ion Negoițescu, Romul Munteanu, Mircea Dinescu, Nicolae Breban, Gheorghe Pituț și alții.

Printre lecturile mele din ultimii ani se numără — mă limitez numai la unele citîndu-le de-a valma, Galeria cu viță sălbatecă, *de Constantin Țoiu,* Vînătoarea regală *de D. R. Popescu și* Cartea milionarului *a lui Ștefan Bănulescu, a cărui proză mă fascinează demult. O predilecție a mea merge spre literatura fantastică sau cel puțin să zicem ireală, bazată pe fonduri mitice, spre o proză narativă situată în vagul timpului și al spațiului, trezind în cititor acea* «rêverie de l'espace» *de care vorbește Bachelard.*

În aceeași ordine de idei îmi amintesc și de regretatul A. Baconsky, autorul Echinoxului nebunilor. *Să nu-l uit pe Mircea Eliade care are unele nuvele,* La țigănci *și altele, de care, cum să spun, nu mă mai pot desprinde. Îmi place dealtfel să citesc și lucrări românești cu totul în afară de literatură, mai ales, studii privitoare la istoria antică, la așezările grecești din Pontus Euxinus, cu Dacia*

romană, ș.a.m.d. Se îmbină deci la mine interesul pentru actualitatea românească cu acela pentru o epocă din cele mai vechi ale culturii care a înflorit mereu în această regiune din sud-estul Europei.

Eva STREBINGEROVA : «...în operele scriitorilor români»

M-au întrebat adeseori prietenii din Cehoslovacia și din România ce criterii de selecție am pentru volumele românești pe care le-am tradus. Căci trebuie să vă mărturisesc, traduc de 25 de ani. Raftul din bibliotecă pe care l-am rezervat acestei activități este aproape plin — peste 20 de volume apărute, zeci și zeci de emisiuni la radio, medalioane literare, piese de teatru, mai ales din perioada contemporană, jucate la Radio și Televiziune la Praga — și acum îmi dau seama că trebuie să pun ordine în cel mai important raft al bibliotecii. Dar, vedeți, că nu prea am timp. Și nu prea am timp pentru că traduc. Nu apuc să termin o lucrare și o alta mă ispitește și mă cheamă și îmi ocupă gîndurile. Poate data viitoare...

Și dacă va trebui totuși să răspund la întrebarea prietenilor mei, să vedem : un prim criteriu de selecție a fost cred restrîngerea ariei de cuprindere a literaturii române la perioada contemporană. Cred că am căutat instinctiv în operele scriitorilor români de astăzi răspunsul la problemele cele mai acute ale vieții noastre. Desigur, din perioada contemporană m-am îndreptat înainte de toate spre personalitățile de prim rang : Tudor Arghezi, Geo Bogza, Zaharia Stancu, Mircea Eliade.

Am condensat opera lui Arghezi într-o antologie esențială, din punctul meu de vedere ; din Geo Bogza am tradus Țara de piatră *și* Cartea Oltului, *și din Zaharia Stancu :* Șatra, Ce mult te-am iubit, *și* Pădurea nebună.

Ciclurile de poeme din Lucian Blaga și alți poeți de seamă care au apărut în emisiunile radiofonice, își așteaptă clipa prielnică pentru a fi încorporate în volume. Am simțit nevoia, îmi dau seama acuma, de a avea o viziune cît mai completă a literaturii române, de a putea traduce lucrările reprezentative din cît mai multe genuri importante : poezia, proza, teatrul, literatura pentru copii, eseul.

Din generația nouă a poeților români am tradus integral cele 11 Elegii *ale lui Nichita Stănescu. Am realizat, de asemenea, o selecție din Virgil Teodorescu. Pentru emisiunile radiofonice și pentru revista* Secolul XX *de la noi am tradus ciluri compacte de versuri din toți poeții care s-au afirmat în ultimele două decenii. Și aceste medalioane lirice își așteaptă locul în viitoare volume*

Kostas VALETAS : «...a doua mea patrie»

Pot spune că România este a doua mea patrie, pentru că mă simt foarte bine ori de cîte ori vin aici. Întîlnesc o atmosferă extrem de prietenoasă, oamenii sînt calzi, ospitalieri, îmi dau sentimentul că mă află în locuri foarte apropiate de sufletul meu. S-au împlinit șase ani de cînd lucrez foarte intens pentru dezvotarea relațiilor dintre țările balcanice și mai cu seamă pentru relațiile culturale și spirituale dintre Grecia și România. Am tradus, în colaborare cu cunoscători ai limbii române, poezii, nuvele, ca de pildă, fragmente din opera lui Marin Preda și a multor poeți. Aproape în fiecare număr al revistei pe care o scot și care este dedicată literaturii balcanice, dar și al revistei unde sînt redactor-șef și care este intitulată Literele Eolice, *public materiale în legătură cu România. De pildă, de curînd am publicat un amplu articol în memoria neuitatului scriitor Alexandru Philippide. Am publicat studii despre Cartojan, Papacostea, Romul Munteanu etc. Recent am tipărit în revista* Emos *două piese de teatru, inedite, care au fost scrise în secolul al XVII-lea, probabil de către fanariotul Alexandru Kalafoglu și descriu în mod satiric viața Bucureștiului din respectiva epocă. Aceste lucrări le-am găsit în secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei din București și sînt intitulate, una :* Felul de viață din Valahia *și a doua,* Generalul Ghica. *Consider că ele reprezintă un interes extraordinar din punct de vedere al cunoașterii vieții din respectiva epocă, a obiceiurilor, a moravurilor, prezintă și un interes politic, dar mai cu seamă pentru că au fost scrise într-o perioadă atît de veche, cînd nu exista instituțional nici teatrul grec nici român, deci în jurul anului 1790. Relațiile dintre Grecia și România pot și trebuie să se dezvolte și mai mult încă. În ceea ce mă privește, fac tot ce pot în acest sens.*

OGLINZI PARALELE

I. L. CARAGIALE ŞI EDGAR ALLAN POE

Mircea ZACIU

«Cu cît publicul este mai inteligent, cu atît se impun mai mult deslușirile asupra unei opere de artă ; și cu cît o operă de artă este mai perfectă, și ca putere de concepție, și ca limpezime de execuție, cu atît cere mai multe deslușiri.»

I. L. Caragiale

1. În aparență, apropierea acestor doi scriitori poate să apară extravagantă, atît sînt ei de diferiți în substanța și în expresia artei lor. Ce relație s-ar putea stabili între lumea dunăreană a unuia, truculentă, explodînd de o vitalitate agresivă, și umanitatea exsanguă a celuilalt, continuu hărțuită de spaime, coșmare, terori maladive ? Între o realitate coerentă, perfect detabilă-localizabilă, și indeterminarea celeilalte, dezagregată pînă la halucinație sau macabru ? Și totuși, de mai multă vreme exegeza caragialeană a scos la iveală nivele de profunzime ale operei, aparținînd unei viziuni abisale neliniștitoare. După cum geniul lui E. A. Poe nu se rezumă la dezechilibru, nu e numai *«floarea tenebroasă, marele crin nocturn între degetele Morții»* [1], dar și speculație lucidă, străduință de a dezlega rațional enigmele ; Caragiale a scris și *Două loturi, La hanul lui Mânjoală, La conac, O făclie de Paște, Inspecțiune* și alte opere misterioare ; Poe excelează în egală măsură în așa-numitele «ratiocination tales» sau «cryptogram story». Interesul junimist pare să încline în primul rînd spre fantasticul lucid al autorului *Corbului*, cu pandantul său explicativ, autohermeneutic din *Geneza unui poem*. Încă din 1867, în studiul *O cercetare critică...*, Maiorescu studia *«normele de individuație»* ale poeziei lirice raportîndu-se de mai multe ori la Poe, descoperit prin intermediul lui Baudelaire [2]. Nu credem însă în contactul lui I. L. Caragiale cu opera lui Poe printr-un stimul maiorescian. Disponibilitatea sa de lectură era ea însăși extrem de diversă, iar mediile literare extra-junimiste (în primul rînd boema «decadentă») vehiculau și ele numele autorului *Istoriilor extraordinare :* Macedonski traduce *Metzengerstein* (în 1887, în *Revista independentă) ;* colaboratorii săi tineri dau în *Literatorul* tălmăciri ale unor poeme. Eminescu traduce *Morella* (1876, în *Curierul de Iași), iar,* în anii colaborării sale la *Timpul,* Caragiale — *Sistema doctorului Catran și a Profesorului Pană* și *O întîmplare la Ierusalim* (ambele în 1878, în pagina ziarului bucureștean), încît cei doi mari confrați se înscriu printre primii

[1] Julien Green, *Journal, I, Paris, Plon, p. 406.*

[2] Cf. Vladimir Streinu, *Edgar Poe și scriitorii români,* în *Revista fundațiilor regale,* II, 1935, nr. 6, p. 620 ș.u. ; Idem, *Titu Maiorescu și Edgar Poe,* în *Clasicii noștri,* București, Ed. Casa școalelor, 1943, p. 99 ș.u. ; Idem, *Poemele lui Edgar Poe în românește,* în *Studii de critică literară,* I, București, Ed. pentru literatură, 1968, p. 351 ș.u.

propagatori, la noi, ai scriitorului american, însoțiți de numeroși anonimi sau colportori de ocazie [3]. Peste două decenii, Caragiale publică alte două versiuni «*după Edgar Poe*» : *O balercă de Amontillado* și *Masca* (1898) [4] unde tenebrosul, mascarada, thanaticul fuzionează cu sadismul crîncen și spectacularea «efectului», într-o compoziție strînsă, ironic glacială [5]. S-au putut trage de aici două poziții critice extreme : una susține, pentru a explica straneitatea (inclusiv cruzimea) din nuvele ca *Hanul lui Mânjoală* sau chiar *O făclie de Paște*, reminiscențe poești [6] ; cealaltă, văzînd în opțunile caragialiene un simplu accident, neagă, prin cuvîntul autorizat al lui Zarifopol, orice filiație [7], sau o vede sensibil modificată [8]. E totuși greu de crezut că interesul marelui scriitor pentru povestirile poești era întîmplător și că el a rămas fără consecințe. Nu e vorba, desigur, de a depista influențe sau ecouri directe, dar de a găsi acele nuclee analogice din care însăși lectura caragialeană ar putea dobîndi, prin ricoșeu, noi deslușiri. Pentru aceasta, nu ne vom opri în cele ce urmează la nuvelele pomenite deja, asupra cărora s-a glosat îndeajuns și unde elementul enigmatic, misterios, absurd ori feroce este mai mult sau mai puțin manifest. Încercarea noastră vizează un text mult mai dificil prin chiar absența la prima vedere a tuturor acestor componente, dacă nu cumva ele sînt ocultate de limpezimea fascinantă a nivelului de suprafață. E vorba anume de comedia *O scrisoare pierdută* a cărei raportare la Edgar Poe poate să pară cel puțin insolită, dacă nu de-a dreptul «scandaloasă».

2. Considerată unanim drept o capodoperă a dramaturgiei lui I. L. Caragiale, piesa de la 1884 n-a fost totuși scutită de cîteva tentative de a-i știrbi valoarea, fie prin acuzația fantezistă a plagiatului (Caion) [9], fie prin denunțarea unor surse, modele, influențe din Sardou, Scribe, Labiche, Augier [10], chiar Ibsen [11],

---

[3] «*Numai prin ei* [Caragiale, n.n.] *un adevărat scriitor român venea în atingere cu literatura americanului*», remarca Paul Zarifopol (I.L. Caragiale, *Opere*, II, 1931, Note și variante, p. 640), omițîndu-l însă pe Eminescu ! G. Călinescu vedea în apropierea marelui poet de opera lui Poe o «inspirație» maioresciană. De altă parte, crede că traducerea primitivă a nuvelei *Morella* ar aparține Veronicăi Micle, «*probabil revăzută sau din nou alcătuită de el*». (*Opera lui M. Eminescu*, în *Opere*, XII, 1969, p. 443—444).

[4] *Masca* mai fusese tradusă în 1885, în revista ilustrată *Tezaurul familiei* (Cf. Zarifopol, *loc cit.*, care nu-și mai amintește dacă versiunea era iscălită).

[5] Și pe care Caragiale o concentrează încă, suprimînd și operînd noi sinapse acolo unde versiunea lui Baudelaire i s-a părut prea discursivă (Cf. Vladimir Streinu, *art. cit.*, din *R.F.R.*, unde sînt marcate deosebirile).

[6] Încă din 1902, în raportul prin care propunea Academiei premierea *Momentelor*, D. C. *Ollănescu scria* : «Partea fantastică din *Hanul lui Mânjoală* pare, împreună cu părțile descriptive atît de cu măiestrie întocmite, o îndepărtată resfrîngere a umbrelor lugubre din poveștile lui Edgar Poe». (*Analele Acad. Rom.*, Seria II, Tom. XXIV, 1901—1902, Partea administrativă și dezbaterile, p. 375) ; la rîndul său, Pompiliu Constantinescu sublinia, mult mai tîrziu, preferința lui Caragiale «pentru fantasticul lucid, spre „visul exact" al lui Edgar Poe, din care traduce» (*Scrieri*, II, p. 176) ; iar pentru un comentator străin, «it is not surprising that the author of *O făclie de Paște* should have been interested by the author of *The Pit and the Pendulum*». (Eric D. Tappe, *Ion Luca Caragiale*, Twayne Publ. New-York, 1974, p. 83).

[7] Afirmația lui Ollănescu, din raportul de premiere, i se pare lui Zarifopol, «o ciudată neatenție din partea ilustrului referent». (*Introducere* la I. L. Caragiale, *Opere*, I, 1930, p. XXXVII).

[8] Pentru G. Călinescu, în *Hanul lui Mânjoală*, «Edgar Poe e adus la proporțiile moderate ale superstiției». (*Istoria literaturii române*, 1941, p. 441).

[9] Caion, „*Rabagas*" *și* „*Scrisoarea pierdută*". *Studiu critic*, în *Forța morală*, nr. 11. 1902.

[10] Pompiliu Eliade, spre pildă : «Il y a du Scribe, du Labiche, il y a de l'Augier même là-dedans...» (*Causeries littéraires*, III, 1903 p. 35) ; T. Scarlat apropie *Scrisoarea...* de *La Camaraderie* a lui Labiche (*O traducere necunoscută a lui I. L. Caragiale*, în *Universul literar*, 1939, nr. 19), idee respinsă de Șerban Cioculescu în *Viața lui I. L. Caragiale*. Cf. și Șt. Cazimir, *Caragiale, Universul comic*, 1969, cap. *Tradiții și influențe*, care aduce pertinente clarificări.

[11] I. M. Sadoveanu, *Citind și recitind pe Caragiale*, în *Viața românească*, nr. 6, 1962, p. 60, apropie opera de *Liga tineretului* a lui Ibsen, remarcînd «o deosebită asemănare, ca material», dar și «superioritatea dramaturgului român în mînuirea acțiuni».

în cazul celui din urmă vorbindu-se însă și de o pură coincidență [12]. Evident, nu asemenea capcane sursologice interesează acum. Am schițat doar un scurt inventar al trimiterilor din lunga carieră critică a *Scrisorii pierdute*, pentru a releva faptul că numele lui Poe nu apare decît tîrziu și cu totul accidental, chiar dacă apropierea e categorică : în prefața la *Scrieri alese* (1969), Zoe Dumitrescu-Bușulenga amintește, între alte opere ale americanului, *Scrisoarea furată*, *«din care s-a inspirat poate Caragiale în „Scrisoarea pierdută"»* (p. XIV). Reluînd ideea, o facem în alt înțeles — căci sugestia unei *«inspirații»* e greu de susținut și, dealtfel, nu ne interesează în ceea ce intenționăm. Dimpotrivă, raportată la o creație similară — individualitatea lui Caragiale nu numai că sporește substanțial, dar poate fi și degajată din interpretarea exclusiv sociologică prin prisma căreia, devenită simplu clișeu, ne-am obișnuit să-i citim un text celebru. Este oare posibilă și o altă lectură, polisemică, a *Scrisorii pierdute ?*

Să începem printr-o incursiune în textul uneia din *Istoriile extraordinare* ale lui Edgar Poe. Ea se intitulează *The purloined Letter* [13] și poate fi rezumată astfel : o scrisoare a Ducelui de S. către Regină e subtilizată din budoarul regesc de către intrigantul Ministru D., sub ochii Doamnei chiar, pusă în imposibilitate de a reacționa, de față fiind monarhul-soț. Dar cunoscînd făptașul, Regina încredințează degrabă Prefectului poliției pariziene sarcina delicată și presantă de a recupera cu orice preț primejdiosul document. Ministrul D., *«iscusit și îndrăzneț»*, urmărea țeluri politice precise și încerca acum să le smulgă Reginei prin șantaj. Toate eforturile lui Monsieur G., prefectul poliției (descinderi, percheziții, înscenarea unui atac nocturn asupra Ministrului, cînd așa-zișii «hoți» îl scotocesc pînă la piele) dau greș : scrisoarea e de negăsit. Căutînd o soluție, Prefectul povestește *«afacerea nespus de ciudată»* detectivului amator Dupin (personaj familiar în unele proze poești), care *deduce* că eroarea poliției vine din modul ei rutinier, convențional de a bănui și a acționa. Misterul ar fi dimportivă, *«prea la mintea omului»* ; făptașul optase pentru *«simplitatea»* derutantă a ascunzătorii, nu pentru una *«recherchée»*. Avînd descrierea exactă a misivei, Dupin îl vizitează pe Ministru sub un pretext oarecare și identifică de îndată scrisoarea : plicul fusese întors pe dos, purta acum, în locul sigiliului ducelui de S., pecetea (dar și adresa) Ministrului și zăcea, ca un obiect fără importanță, aruncat într-o mapă ponosită de carton. La a doua vizită, printr-un subterfugiu, Dupin înlocuiește plicul cu un simulacru confecționat ad-hoc, restituind scrisoarea autentică celei căreia îi aparținea.

Dincolo de expunerea foarte diferită a episoadelor, cît și a altor deosebiri tranșante, textul poesc conține însă, esențial, situația dramatică din *O scrisoare pierdută :* un răvaș compromițător pentru un înalt personaj feminin, ajuns în mîna unui arivist abil, devine arma unui șantaj politic ; Polițaiul caută zadarnic

---

[12] Alexandru George, *Coincidențe*, în *La sfîrșitul lecturii*, 1973 ; actul IV din *Un dușman al poporului*, «prin atmosfera generală și prin prezența în ambele a unui „cetățean turmentat"».

[13] *The purloined Letter* a apărut întîi în almanahul *The Gift : A. Christmas, New-Year's and Bookday Present*, în 1845. În același an, și tot la New-York, Edgar Poe o inserează în volumul *Tales*. Ea face parte din grupul «prozelor deductive». Baudelaire o traduce sub titlul *La Lettre volée* în primul set de *Histoires extraordinaires*, din 1956. O primă (?) tălmăcire românească, firește după intermediarul francez, apare la 1898 sau 1899, semnată cu inițialele St. P., sub titlul *Scrisoarea furată*, în colecția „Boblioteca de popularizare pentru literatură, știință, artă" nr. 30, Craiova, Institutul de editură Ralian și Ignat Samitca. Volumul mai cuprinde : *Ruina casei Usher, Pisica neagră, Portretul oval* ș.a. În aceeași colecție (sub nr. 19) apăruseră anterior *Nuvele extraordinare*, probabil cu alt conținut. Nepurtînd indicația anului apariției broșurile sînt greu de datat. Exemplarul consultat de noi la B.C.U. Cluj-Napoca, provenind din biblioteca Vasculescu, poartă sub iscălitura cumpărătorului de odinioară mențiunea : 1899. La acea dată Caragiale tradusese alte povestiri din Poe, iar *Scrisoarea pierdută* își urma, de 14—15 ani, drumul triumfal. Desigur, scriitorul putea să cunoască mai de mult versiunea Baudelaire, folosită pentru propriile-i tălmăciri. Nu vom avansa însă ideea unei «influențe». Ceea ce ne interesează e conjuncția a două opere clasice, capabile să se «răsfrîngă» una în cealaltă, ca în oglinzi paralele. Folosim, în cele ce urmează, traducerea lui Ion Vinea, *Scrisoarea furată*, în *Scrieri alese*, București, E. l. u., 1969, p. 395—411, după care dăm toate citatele.

documentul [14] care se va întoarce totuși, în urma unei peripeții («întîmplarea» la Caragiale, «iscusința deductivă» la Poe) în mîinile adresantei, distrugînd calculele politicianului intrigant. În ambele opere, scrisoarea pierdută/furată declanșează o criză, spre a cărei rezolvare (fericită) evoluează toate acțiunile întreprinse de personaje. Sau, pentru a circumscrie mai apropiat nucleele analoage, ele rezultă astfel din chiar textul lui Poe :

1. *«Documentul acesta dă celui care îl deține o anumită putere într-un anumit cerc, în care această putere are un preț nemaipomenit».*

2. *«Dacă documentul acesta este arătat unei a treia persoane, al cărei nume nu-l voi rosti* [Regele, n.n.] *din clipa aceea intră în joc onoarea unui personaj de rangul cel mai înalt* [Regina, n.n.]. *Iar deținătorul documentului capătă prin acest fapt o autoritate mare asupra ilustrului personaj, a cărui onoare și liniște sînt astfel primejduite».*

3. *«Hoțul știe că păgubașul își cunoaște hoțul»* [...] *«Păgubașul e tot mai încredințat că trebuie să-și redobîndească scrisoarea».*

4. *«Nu întrebuințarea, ci stăpînirea ei* [a scrisorii, n.n.] *e aceea care dă puterea. Puterea se duce odată cu întrebuințarea».*

5. (Recuperînd scrisoarea, Înalta Doamnă) *«e aceea care îl are* [pe hoț, n.n.] *în mîinile ei, deoarece el neștiind că nu mai e posesorul scrisorii, va continua s-o amenințe ca și cum ar fi încă. Astfel își va nimici el însuși fără greș dintr-o singură lovitură cariera politică. Căderea lui va fi tot atît de neașteptată pe cît de ridicolă».*

Se vor observa acum și deosebirile semnificative, ținînd mai ales de coeficientul ridicat acordat întîmplării (hazardului) de Caragiale, față de strictul determinism al rațiunii celei mai severe, la Poe. Zoe pierde din neatenție scrisoarea, găsită întîmplător de Cetățean, căruia Caţavencu i-o fură tot prin jocul neașteptat al întîmlpării, aceeași care va prezida și la recuperarea ei, de la Caţavencu la Cetățean, ca să fie restituită în final *«adrisantei».* În *The purloined Letter*, Regina «pierde» și ea scrisoarea, prin faptul că, surprinsă de Rege, o abandonează pe o măsuță, simulînd detașarea de un obiect străin, inutil, sau care nu i-ar aparține. Ministrul realizează dintr-o ochire situația ambiguă și fură scrisoarea, înlocuind-o cu un plic similar, anodin, mizînd pe faptul că Regina nu putea interveni fără riscul de a-și trăda secretul. Dupin folosește aceeași stratagemă deductiv-logică pentru a «fura» scrisoarea din casa Ministrului, înlocuind-o cu alta, identică, dar conținînd, în locul textului compromițător, un citat ironic din Crébillon. «Furtul» scrisorii se repetă așadar simetric, de fiecare dată printr-un calcul aparent fără greș, încît nici unul dintre făptași nu poate fi sancționat altfel decît prin aplicarea împotriva sa a propriei ambuscade ; scrisoarea furată e «furată» de la cel ce a furat-o așa încît celălalt să nu poată protesta. În ambele opere compoziția ține seama de această tehnică a *strategiilor combinatorii.*

Întreaga tensiune a povestirii poești e orientată de o parte către deposedarea (dezarmarea) celuilalt, de alta — spre deducția logică cea mai simplă a ascunzătorii și recuperării scrisorii. Tensiunea «dezarmării», la Caragiale, scade un moment prin descoperirea poliței falsificate de Caţavencu, dar imediat e dublată de panica repetării pierderii scrisorii (disperatul *«N-o mai am!»* al lui Caţavencu, în actul IV), tocmai cînd primejdiosul adversar fusese practic anihilat ; și cu perspectiva, alarmantă, a unui nou șantaj, neprevăzut. Totodată, la Caragiale repetiția simetrică primește un nivel suplimentar prin accidentul depeșei de la Centru, care anunță numele candidatului oficial impus. Aparițiа lui Dandanache și relatarea sa astuțios-candidă asupra propriei experiențe cu o scrisoare «pierdută» / furată, introduce o dimensiune simbolică, a unei ironii transcendente. Asupra semnificației compoziționale a «repetiției», vom reveni însă.

Deocamdată, menținîndu-ne la lectura prozei lui Edgar Poe, remarcăm și aici două nivele (anecdotic și simbolic), dar «scena primitivă [15]» (din budoarul

[14] Pristanda arată că el și *«băieții»*, l-au *«umflat»* pe Caţavencu, apoi acasă la el : *«Am căutat prin toate colțișoarele, am ridicat dușamelele, am destupat urloaiele sobii, am scobit crăpăturile zidului : peste putință să dau de scrisoare».* (II, 3).

[15] Folosim aici interpretarea dată de Jacques Lacan în *Le Séminaire sur „La Lettre volée"*, în *Ecrits*, I, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 19—75.

Reginei) ne este relatată indirect, prin narațiunea Prefectului de poliție, iar «rezolvarea» (depistarea și recuperarea scrisorii), dintr-o relatare secundară, a lui Dupin către Narator. Ceea ce la Caragiale — fiind vorba de o operă dramatică — e acțiune directă, frapantă prin mișcarea accelerată a personajelor prinse în angrenajul repetitiv, rămîne la Poe concentrat în cele două epizoade narative (prefectul—Dupin—Naratorul ; Dupin—Naratorul) exprimînd registrele succesive, al «exactității» și al «adevărului», redate prin cîteva filtre subiective și dezvăluind progresiv o intersubiectivitate. Echivocitatea acesteia provine — în povestirea lui Poe — în mare măsură din caracterul și conținutul scrisorii disputate. Dacă la Caragiale știm de la început că e vorba despre *«o scrisoare de amor, în toată regula»* (I, 4), iar conținutul ei ne este integral citat de Trahanache (în dialogul cu Tipătescu, aceeași scenă), la Edgar Poe nu aflăm pînă la urmă nimic despre mesajul comunicat. Însăși identitatea emitentului e «dedusă» abia din descifrarea, de către Dupin, a sigiliului ducelui de S. pe plicul recuperat din casa Ministrului. Scrisoarea e calificată o singură dată prin epitetul «odd», pe care Baudelaire îl traduce «aproximativ» (spune Lacan) cu *«bizarre»*. E vorba deci despre un text neobișnuit, misterior, despre care știm doar că o pune pe Regină într-o gravă primejdie [16]. Ambiguitatea permite astfel creșterea «suspense»-ului, lăsînd liberă supoziția că nu doar onoarea, ci chiar viața eroinei e în joc. Fără a dezvălui nici Naratorului ce cuprindea la urma-urmelor scrisoarea, Dupin scapă doar aluzia la teribila amenințare din care fusese salvată Regina. Scrisoarea are aici o funcție premonitorie, avertizatoare asupra unui deznodămînt funest, deocamdată suspendat prin abilitatea rațiunii, dar putîndu-se oricînd repeta. Scena poescă angajează apoi personaje familiare tragediei clasice (Regina, Regele, Ministrul — virtual uzurpator) și e pătrunsă de frisonul morții. Scena caragialeană e, dimpotrivă, doar una parodică, unde notabilități dintr-un tîrg de provincie mimează gravitatea de gestin a arhetipurilor. Pe tiparele mitului, scriitorul român construiește o mitologie grotească, a unei lumi prin excelență mimetice și prin urmare ridiculă. Însăși citirea textului scrisorii îi denunță caracterul parodic. Comicul e aici un tragic desfigurat prin trivializare [17].

3. În economia ambelor opere, *scrisoarea* joacă rolul determinant. Titlul însuși al povestirii/comediei o indică. Ea este, pentru J. Lacan, în analiza narațiunii poești, *«semnificantul pur»* și *«le véritable sujet du conte»* [18]. La Caragiale, de asemenea, lucrul a fost în mai multe rînduri remarcat : *«această scrisoare agită o lume întreagă de personagii și toți ajung de unde au plecat»*, nota încă din 1924 Scarlat Struțeanu [19]. Peripeția dramatică nici n-ar fi, pentru același critic, decît *«călătoria»* acestei scrisori *«din buzunarul unuia într-al altuia»*, provocînd *«zbuciumul gratuit al tuturor personagiilor în prezență. Scrisoarea, care scapă mereu, cînd crezi că s-a găsit, călătorește mereu de-a lungul celor patru acte, stîrnind în drumul ei întîmplări din ce în ce mai neașteptate în aparență, dar cu desăvîrșire motivate în desfășurarea lor»* [20]. Pompiliu Constantinescu duce mai departe raționamentul, considerînd scrisoarea *«un personagiu, un obiect animat, un simbol...»* [21] În această calitate, ea înoadă conflictele, decide alianțe și rupturi, apare și dispare

[16] Comentînd acest detaliu, Lacan formulează cîteva ipoteze : «Lettre d'amour ou lettre de conspiration, lettre délatrice ou lettre d'instruction, lettre sommatoire ou lettre de détresse, nous n'en pouvons soutenir qu'une chose, c'est que la Reine ne saurait la porter à la connaissance de son seigner et maître». *(Op. cit.*, p. 38).

[17] E interesant de reținut remarca critică a lui Pompiliu Eliade cu privire la o actriță care, interpretînd la 1903 rolul Zoei, imita jocul unor tragediene la modă : «Jouer Caragiale et pousser les choses au tragique !... Vouloir imiter Mme Sarah Bernhard et la Duse dans le rôle de Mme Trahanaké... peut-on figurer quelque chose de plus comique ?» *(Causeries...*, III, p. 35) Dar nu cumva tocmai intuiția actriței era cea bună, implicînd parodicul ?

[18] J. Lacan, *Op. cit.*, p. 40.

[19] Scarlat Struțeanu, *Încercare critică asupra comicului dramatic la Caragiale*, București, 1924, p. 40 (Studiul a fost, ulterior, de mai multe ori «expropriat» tacit de unii comentatori mai recenți).

[20]. Idem. *ibid.*, p. 39

[21] Pompiliu Constantinescu, *I. L. Caragiale*, în *Figuri literare*, București, Editura Vremea, 1938, p. 28

din scenă ca un protagonist neobosit, antrenîndu-i pe toți în dinamica sa. Mișcarea de du-te vino, de la unul la altul, a scrisorii, înscrie un *«traiect circular»* [22] și conferă compoziției ingeniozitatea exactă a unui *«mecanism sau a unui joc combinatoriu»*; tehnica caragialeană e *«de o precizie de ceasornic»* (Pompiliu Constantinescu); în povestirea lui Poe *«tout se déroule comme dans une horloge»*. (J. Lacan); *«neobișnuitul»* caragialean are *«savoarea unui joc intelectual»* (Silvian Iosifescu) [23], *«impresia de joc mecanic»* (B. Elvin) [24]. Dealtfel, înscrierea acțiunii în circumferința cercului nu e proprie, la Caragiale, doar *Scrisorii pierdute*. Ea e regăsibilă și în *O noapte furtunoasă*, și în *D-ale carnavalului* [25] sau în unele proze. cum ar fi *Două loturi*, al cărei *«final circular simbolic»* a fost nu de mult analizat de Ion Vartic [26]. Procedeul se regăsește și la Edgar Poe. În *The purloined Letter*, arată Lacan, *«deplasarea semnificantului* [=scrisoarea, n.n.] *determină subiecții în actele lor, în destinul lor, în refuzul lor, în orbirea lor, în succesul și în soarta lor»* [27]. Traiectoria deviată a Scrisorii, *ocolul* ei așadar, angajează — la Caragiale — nu numai triunghiul Trahanache—Zoe—Tipătescu și pe Cațavencu, dar, într-o oarecare măsură, pe Pristanda, Farfuridi, Brînzovenescu, întreaga clientelă adversă etc. Cine deține scrisoarea dobîndește un ascendent asupra celorlalți, o certă pricză care sugerează măcar, dacă nu și confirmă, deținerea unei *puteri*. *«Cine o posedă* — scrie Edgar Papu — *se vede dăruit cu o investitură, cu o prea evidentă capacitate de dominație asupra celorlalți. Ea este incontestabil „simbolul puterii"* [28]» (subl. ns.). Afirmația, prea categorică, mi se pare numai în parte adevărată, cerînd o dublă nuanțare: cu privire la ideea de *posesiune* și la conținutul simbolic al scrisorii. Căci dacă putem deduce că atît la Poe, cît și la Caragiale *«subiectul urmează filiera simbolicului»* (Lacan), sau că existența scrisorii situează personajele *«într-un lanț simbolic»* (Idem), natura acestui simbol diferă puternic în cele două creații, și a fost interpretată contradictoriu fie și numai în cazul lui Caragiale. *«Simbol al puterii»* pentru Edgar Papu, scrisoarea e în opinia lui Pompiliu Constantinescu *«un simbol al imoralității ascunse, un moment scoasă la suprafață, de care este afectată întreaga burghezie provincială»* [29]. Oricum, la ambii critici, conotația e de natură sociologică, în vreme ce Lacan propune, pentru simbolul poesc, una metafizică. Gînditorul francez face însă o distincție semantică de care și deslușirea textului caragialean poate beneficia: cine *posedă*, sau cine *deține* scrisoarea? Opțiunea lacaniană alege al doilea termen, fiindcă — și lucrurile un stau altfel la Caragiale — nici unul dintre «agenții» scrisorii-simbol nu este cu adevărat *posesorul* ei, nici măcar Regina, respectiv Zoe, cu atît mai puțin Ministrul, Dupin/Cațavencu, Cetățeanul. Ei doar o *de-țin*, în sensul originar de a avea «în mînă» (a ține), deci cu o nuanță implicită a tranzitoriului, provizoriul, căreia i se adaugă sugestia arbitrariului: a deține = a ține închis, a reține cu sila, pe nedrept (ceva, pe cineva). Aceasta ar explica de ce nici unul dintre *de-ținători* obiectului ce le-ar conferi, teoretic, o «putere» asupra celorlalți (celuilalt), nu uzează totuși de el. Ministrul ține ascunsă scrisoarea Reginei timp de 18 luni, fără a trece, în pofida unei amenințări virtuale, mai mult sugerate, la fapte. Cațavencu avertizează de mai multe ori asupra deciziei de a

---

[22] Scarlat Struțeanu, *Op. cit.*, p. 40; aceeași idee, la B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, 1967; sau la Valeriu Cristea, care scrie: «Un cerc perfect descrie *scrisoarea pierdută* în piesa cu același titlu, trecînd din mînă în mînă...» *(Satiră și viziune*, în *Alianțe literare*, București, Ed. Cartea românească, 1977, p. 94).

[23] Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, București, Ed. Eminescu, 1972, p. 168, unde raportarea se face însă la Mérimée, autorul fiind de părere că «sînt greu de găsit puncte comune în dimensiunea fantasticului la Poe și Caragiale».

[24] B. Elvin, *Modernitatea...*, v. mai sus.

[25] Circularitatea acestei comedii a fost excepțional exploatată cinematografic de Lucian Pintilie în *De ce trag clopotele, Mitică ?*

[26]. I. Vartic, *Despre ironie sau despre «viceversa»*, în *Modelul și oglinda*, București, Ed. Cartea românească, 1982, p. 28.

[27] J. Lacan, *Op. cit.*, p. 41.

[28] Edgar Papu, *Perenitatea «scrisorii pierdute»*, în *Din clasicii noștri*, București, Ed. Eminescu, 1977, p. 140.

[29]. Pompiliu Constantinescu, *Op. cit.*, p. 28.

face publică scrisoarea, dar nu aceasta e adevărata lui dorință. Nici cînd știe că grupul Trahanache e obligat să depună candidatura indicată de Centru, nu acționează prompt (*«Are scrisoarea, pentru ce nu o publică ?»* se întreabă perplex Tipătescu). Tergiversarea îi costă pe amîndoi : Cațavencu pierde scrisoarea în învălmășeala adunării, Ministrului i-o «fură» Dupin. Singurul care uzează de puterea scrisorii *lui* e Dandanache, însă avem în cazul său o situație ex-centrică, asupra căreia vom reveni. Deocamdată concluzia ce se impune este reticența, dacă nu de-a dreptul teama (superstițioasă) a deținătorului de a face uz de scrisoare, ca și cum, prin aceasta, «puterea» ei s-ar risipi. În realitate, *«simbolul puterii»* este la Caragiale iluzoriu/derizoriu, hrănit mai mult de fantasma *voinței de putere* a celor în cauză, practic nefinalizată. În schimb, personajele (și la Poe, și la Caragiale) sînt puse într-o dependență totală de scrisoare, încît raportul deținerii/posesiunii se inversează pe nesimțite : unii *dețin* (provizoriu) scrisoarea. Ea îi *posedă* pe toți.

(Continuare în numărul viitor)

ANDRÉ GIDE ȘI CAMIL PETRESCU

Monica SPIRIDON

A vorbi de influența lui Gide în literatura noastră interbelică înseamnă mai ales a recunoaște adeziunea tacită a cîtorva dintre romancierii importanți la ceea ce numim curent «spiritul» veacului nostru ; un veac pentru a cărei conștiință culturală *omul care scrie* devine treptat o obsesie centrală. Efortul tenace al unor scriitori români dintre războaie de a se manifesta drept *creatori*, aptitudinea lor de a inventa *forme noi*, care să forțeze literatura să ia act de sine *ca proces*, n-au fost egalate în constanță și intensitate decît, poate, de permanența lor aspirație de a scrie «proustian». După ce a fost considerat exclusiv campionul experiențelor gratuite și al «imoralismului», astăzi Gide ni se impune — la o analiză fără prejudecăți — ca unul dintre primii scriitori europeni profund conștienți că literatura e, înainte de toate, un caz particular al actului de a scrie.

Ca și personajul său-romancier Edouard, sau ca naratorul din *Paludes*, Gide încerca să demonstreze că, în literatură, sensul unui context nu este *dat*, ci doar *succesiv* față de efortul creator de formă. *«Dacă nu reușesc să scriu această carte, înseamnă că istoria cărții m-a interesat mai mult decît cartea ; că i-a luat locul și va fi cu atît mai bine»*, spune răspicat Edouard. Forța creatoare se simte înjosită de servituțile impuse de un material tradițional — considerat ca purtător de adevăr, de valoare de sine, de sens preexistent. În romanul utopic al lui Edouard, *producerea* — neapărat lucidă, conștient dirijată — monopolizează pînă la urmă întreaga rețea de sensuri a textului, a literaturii. Asistăm în acest fel la o «dezechilibrare» (termenul îl folosește Gide în *Jurnalul Falsificatorilor de bani)*, la o tentativă de «răsturnare» a raporturilor normale dintre *sensul substanței* și *sensul formei*. Pentru Zéraffa, primele semne ale unei atari mutații ar fi deja de găsit la anumiți scriitori ai veacului precedent (un Dostoievski, un Flaubert) care întrețin o acuzată fisură între «textul-subiect» (adică rețeaua scriiturii) și «povestirea-obiect» (adică planul strict diegetic) [1]. În această impotantă schimbare la față a literaturii, în special a romanului — schimbare care, spre mijlocul veacului nostru, capătă forme polemice și violente — Gide este adînc angajat. Vorbind de *romanul-căutare*, de *romanul-enigmă*, de *romanul-interogație* al veacului nostru, Michel Raimond [2] vede în el ultima verigă a unei serii inaugurate cîndva de *Paludes*. Gide

[1] *Narrativité et textualité dans la fiction* în *Revue d'esthétique*, 2, 1975, studiu care elaborează teoretic ipoteze schițate și în *Personne et personnage*, Paris Klincksieck, 1971.

[2] *Modernité de Paludes*, în *Australian Journal of French Studies*, VII, nr. 1—2, 1970, pp. 189—194.

arată, printre primii, cum se poate face din text instrumentul meditației neliniștite a sciitorului modern pe marginea eternelor dileme de creație ale literaturii.

Adept fidel al unei ipoteze asupra adevărului artistic, ipoteză care pare a exclude *ab intio* orice servilism al literaturii față de vreun etalon exterior, Gide rămîne totuși în istoria literaturii — în mod numai aparent paradoxal — un nume strîns legat de bătălia în favoarea... *autenticității*. Cultul autenticității se dovedește *Hintergrundul* dătător de sens, principiul generator al amalgamului de axiome — numai aparent incompatibile — pe care ni le propune gidismul, cu un aer frondeur. Sensul inedit atribuit de Gide autenticității colorează specific și articulează între ele : I — o ipoteză asupra *eului* (sinceritatea), II — una asupra *limbajului* (anticalofilia) și III — o alta, cea mai importantă, asupra *modului în care textul scris dobîndește statutul de literatură*. Astfel privit, postulatul autenticității devine una din libertățile firești pe care și le îngăduie orice autor care abolește privilegiile analogiei și simulacrului, expresivității și convențiilor instituționalizate ale limbajului. Concretizat în cultul sincerității, în preferința programatică pentru scrisul dezbrăcat de orice podoabă canonică — și așa mai departe — refuzul gidian al «literaturii» e doar un procedeu rafinat de *a întreține constant, în spatele fiecărui text, tensiunea întrebării privind sensul și statutul literaturii*. Sau, spunînd lucrurile altfel, de a pune fiecare text în situația să se afirme și să se justifice ca literatură.

Ilustrînd ingenioase formule de a propulsa și a menține în prim-planul textual interesul pentru experiența fundamentală a scrisului, cărțile lui Gide anunță o înnoire a reperelor care, vreme de secole, au permis recunoașterea și definirea literaturii ca atare. Linia de demarcație între ceea ce este și ceea ce nu este literatură se deplasează treptat, odată cu epoca modernă, *dincolo* — mai exact *deasupra* — frontierelor statornicite între fictiv/non-fictiv, adevărat/fals, real/iluzoriu, convențional/non-convențional etc., refuzînd să mai coincidă cu ele. Ceea ce nu înseamnă că numitele distincții dispar, ci doar că ele încetează să mai participe cu drepturi absolute la calificarea literaturii. Opera gidiană ne arată foarte bine care este rezultatul acestei stări de fapt. Pe de o parte, pretenția și — de ce n-am recunoaște-o ? — remarcabila abilitate a autorilor de a «stoarce» literatură din orice : corespondență, jurnale, note de lectură, citate, digresiuni estetice și așa mai departe. Totul cît mai «autentic», mai netrucat, emanînd temperatura notației directe, conservînd un încă proaspăt iz de șantier. Pe de altă parte, însă, fundalul operelor de acest tip este fatalmente dominat autoritar de efortul *afișat* de a se «fabrica» sistematic și meticulos literatură, într-o ambianță în care totul ființează sub zodia scrisului și totul îl presimte, îl caută, îl face absolut necesar pe cititor. Obținem astfel ecuația exactă a logodnei, tipic gidiene, între autenticitate și artificiu, între refuzul și obsesia literaturii.

Această tentativă programatică de autojustificare, de automotivație a literaturii, conferă, după noi, sensul fundamnetal al «gidismului» și ne îngăduie să punem în alți termeni decît cei obișnuiți problema impactului său în literatura română interbelică, în speță, în roman. Postulatele binecunoscute ale experienței gratuite, anticalofiliei, autenticității — copiate superficial și mecanic de sumedenia de gidieni minori care au mișunat între războaie (Petru Manoliu, Anișoara Odeanu, Constantin Fîntîneru și alții) dobîndesc totuși la cîțiva dintre scriitorii vremii sensul lor adînc-gidian : de expresii ale obstinatei încercări a literaturii moderne de a se transforma în propriul său trancendent. Cu adevărat gidian ni se pare efortul unor Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, Mihai Sebastian de a prezenta antecedentele tradiționale ale procesului creator — lumea, adevărul, eul — ca simple rezultante ale faptului de a scrie. Asimilînd instinctiv formula gidiană a problematizării, tehnica interogației neliniștite — ce lasă să se întrevadă dincolo de ea *aventura spiritului creator* aflat într-o crîncenă înfruntare cu sine însuși — cîțiva prozatori români interbelici au căutat și au reușit în grade diferite să-i ofere un răspuns original. Sub condeiul unor asemenea autori, literatura *devine un martor atent și sever al procesului propriei geneze.*

Sincronismul și consonanța romanului românesc interbelic cu contextul său cultural european trebuie căutate, după părerea noastră, și în aptitudinea scriitorului român *modern de a face din cel care scrie un caz*, convertind în obiect de ficțiune însăși condiția literaturii. Modernitatea acestui tip de roman este dată și

de *capacitatea sa de a se naşte într-o atît de strînsă simbioză cu conştiinţa sa critică de sine.* În cîteva dintre cărţile notabile apărute la noi între războaie, trucurile creaţiei sînt etalate ostentativ, chiar dacă uneori incriminate, dejucate la fiecare pas, cu scopul ascuns de a ni se atrage atenţia asupra prezenţei *Creatorului.* Ca şi în atîtea texte gidiene — precum *Paludes, Falsificatorii de bani, Caietele lui André Walter, Tentativa erotică* — în *Patul lui Procust, Ultima noapte de dragoste întîia noapte de război, Isabel şi Apele diavolului, Ioana* sau *Jocurile Daniei,* ş.a.m.d. — nu ne întîmpină imaginea constituită, prezenţa unei lumi, ci în primul rînd *efortul său de a se naşte ;* nu descoperim un univers *lizibil* de forme substanţiale, ci numai unul *scriptibil* ce îşi aşteaptă, îşi presupune spectatorul, ca să dobîndească drept la existenţă.

Cultura europeană a începutului de veac se dovedeşte marcată de un veritabil *complex al creatorului.* Nu este vorba, desigur, de un complex *luciferic,* de coloratură romantică, ci de unul pe care l-am numi mai degrabă *sisific,* specific celui ce rostogoleşte perpetuu povara propriei lucidităţi. Acestei damnări a lucidităţii, Gide — şi, după modelul lui «gidienii» de pretutîndeni — îi oferă totuşi o şansă : ea s-ar numi eventual «mîntuirea prin literatură». Înregistrînd aşadar emergenţa, în proza românească dintre războaie, a unei atitudini aparte faţă de literatură, nu ne putem împiedica să constatăm că în *substanţa* sa aceasta trădează mai curînd o *incidenţă* (care exprimă firesc înrădăcinarea creaţiei româneşti într-un anume climat cultural european), pe cînd în expresia, în *forma* sa particulară de manifestare în opera de ficţiune ea este, cel puţin în punctul de pornire, rodul unei *influenţe.* O influenţă *detectabilă în structurile constituite ale textelor,* şi care, — dincolo de idiosincraziile sau de «intenţiile primordiale» ale creatorilor, depăşind declaraţiile-program şi expunerile de principii — obligă la rostirea numelui lui Gide.

Printre prozatorii români interbelici la care se face simţită susnumita schimbare de atitudine a creatorului faţă de obiectul său (o schimbare de care, la noi, pomenea în epocă şi Mihail Sebastian în foiletoanele sale de la *Cuvîntul)* Camil Petrescu ocupă un loc de prim rang. La el, neliniştea contemporană privind finalitatea actului de a scrie dobîndeşte treptat o expresie inedită. Cărţile lui Camil Petrescu consfinţesc *izbînda scriitorului român în a da chip propriu şi o realitate textuală originală gidismului,* în ceea ce constituie *spiritul* său. Subliniem acest lucru fiindcă — aşa cum intenţionăm să arătăm mai jos — de la *Ultima noapte...* la *Patul lui Procust* se produce în proza lui Camil Petrescu o vizibilă şi foarte sugestivă «despărţire de gidism» în *litera* sa ; o emancipare cu totul demnă de interes, care trădează însă abia acum o conştiinţă gidiană autentică, aptă să-şi inventeze mijloace inedite de participare la înnoirea literaturii române.

Formula compoziţională din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* asigură o prezenţă constantă, discretă, dar cu o evidentă funcţie filtrantă a celui care se înfăţişează scriind, se confruntă pe sine «cel de acum» cu «cel de atunci», devine propriul său martor şi spectator. Tot el este cel care impune naraţiunii rama unui prezent-cadru : momentul scrierii şi publicării cărţii, al contactului cu cititorul — care e «neliniştit» în cel mai pur spirit gidian, fiind invitat să tragă linie şi să facă bilanţul. Proza lui Camil Petrescu arată foarte bine care este efectul autenticităţii de factură gidiană : *convenţia spontanului* pe care o descoperim mai devreme sau mai tîrziu dincolo de *toposul scriitorului scriind.* Cartea de care vorbim e construită prin juxtapunerea a două părţi : o rememorare la persoana I a iubirii matrimoniale, prelungită de un fel de «jurnal» de front. De la un compartiment la celălalt prelungirea este numai aparentă, între ele stabilindu-se de fapt un altfel de raport. Privită dintr-un unghi propice, contiguitatea (sintagmatica) temporală dintre părţile confesiunii ne apare drept o repartiţie de tip *paradigmatic,* în planuri *calitativ-distincte,* între care nu există atît o ruptură cît un potenţial *dialog.* Timpul trăirii („povestirea povestită") conţine în sine un proces virtual. În jurnalul de front un timp judecător (timpul «adevărului» revelat de o experienţă-limită) chestionează sever sensul şi însemnătatea evenimentelor consumate în prima parte a cărţii. În multe privinţe, acest al doilea etaj sau palier structural al romanului (un al treilea fiind conturat de însăşi scrierea cărţii) capătă o încărcătură semnificativă suplimentară faţă de cel dintîi. Pe de o parte, experienţa războiului prilejuieşte eroului — Ştefan Gheorghidiu — o încrîncenată confruntare, un dialog de tip gidian cu sine însuşi. Pe de alta, interesul

aparte al părții secunde provine din faptul că aici se introduc în premieră comentariile de subsol cu mențiunea «nota autorului» — unealtă compoziționlă originală, ulterior perfecționată în *Patul lui Procust*.

Procedeul este o formă interesantă de înscenare a prezenței în roman a unui personaj-autor. Prin aceasta, narația dobîndește un fel de suport enunțător, care nu este altul decît cel al scrierii cărții, al secretelor laboratorului scriitoricesc. Un plan de realitate de sine stătător, al cărui protagonist e «creatorul la lucru». Existența sa e îndeajuns de agitată. El *se documentează* în văzul lumii, atent și scrupulos, nu se dă în lături, la nevoie, să ceară informații și de la cititori. În altă parte, autorul compară, *confruntă* opinia unui prizonier german asupra cutării bătălii cu comentariile, adeseori contradictorii între ele, oferite de presa românească a zilei, pe marginea aceluiași eveniment. În fine, neobositul scriitor *citează* fără economie, din literatura militară de specialitate sau din ficțiune pur și simplu convocînd în ajutorul cărții sale alte cărți. Literatura devine în asemenea momente — cum spuneam — martorul propriei sale geneze. Între fiecare pagină scrisă și notele subsolului său se întreține cu calculat rafinament, o anumită distanță, în primul rînd temporală ; un decalaj afișat între timpul *ficțiunii* și cel al *scrieturii*, între enunț și enunțare *«Acum cînd se tipărește această carte, e bine să adăugăm și o părere ulterioară...»* glăsuiește un subsol, arătînd prin aceasta («cu degetul», cum zicea Barthes) confesiunea lui Gheorghidiu drept *carte*, și anexînd-o ireversibil *instituției literaturii*.

E demn de notat că tocmai această umilă «cădere în literatură» are — ca și textele lui Gide — aerul că este un simptom de... autenticitate. În orice caz, o autenticitate strict «artizanală», dacă putem spune așa. Mai precis, se garantează calitatea produsului, invitînd pe beneficiar (cititorul) să asiste, ba uneori chiar să participe, la fabricare. O autenticitate stabilită printr-un *contract de lectură* al cărui garant e scriitorul însuși.

În critica românească s-a remarcat în ce grad Camil Petrescu a fost bîntuit de o «obsesie a creatorului», trădată printre altele și de interesul pentru personaje-personalități culturale (Caragiale, Bălcescu). Grație formulei compoziționale adoptate, scriitorul își transformă un întreg roman — e vorba de *Patul lui Procust*, după ce elemente existau, am văzut, și în *Ultima noapte...* — într-un autentic *dosar de creație*. Tot ce se întîmplă în această carte se poate rezuma astfel : un romancier — Camil Petrescu, care se prezintă ca atare — alcătuiește un *«dosar de existențe»* în vederea scrierii unui roman ; roman în care, unul din protagoniști, Fred Vasilescu întocmește, la rîndu-i, dosarul unui posibil roman despre poetul George Demetru Ladima. În două cuvinte, un romancier scrie despre un virtual romancier, care scrie despre un poet (decedat, și care a lăsat în urmă o bogată corespondență). Totul încadrat într-un volum în care — în pagină sau în subsol — se «reproduc» nenumărate texte scrise : caiete de însemnări, scrisori, articole și reportaje citate din literatură, anunțuri și fapte diverse spicuite din presă, prelegeri academice sau studii de popularizare etc. Într-o carte în care «romanul» redactat de Fred începe și sfîrșește sub zodia unor dezbateri aprinse despre strălucirea și mizeriile scrisului, despre patimile și decăderea celui care ține condeiul în mînă, despre șocul întîlnirii creatorului cu pagina albă.

Lecția aspră a înfruntării cu scriitura, Camil Petrescu o învață, orice s-ar zice, de la Gide, nu de la Proust, marota romancierului român interbelic. *Patul lui Procust* e un text în care nu numai autor și cititor, ci chiar autor și personaj sînt roluri reversibile. În această privință — pornind evident de la sugestiile din *Falsificatorii de bani* — Camil Petrescu merge pe căi mult mai radicale, împinge cu abilitate lucrurile mai departe decît Gide. În *Patul lui Procust*, totul se petrece ca și cum Gide și-ar fi dotat romanul cu un subsol în care să se instaleze confortabil, aducînd cu el teancuri de decupaje din presă (care se știe foarte bine că au servit de surse anecdotice ale textului său), sau chiar pasaje din *Jurnalul Falsificatorilor* — cronica fidelă a efortului său creator. Gide nu se «ficționalizează» în text spre a conversa cu Edouard (care, asemeni lui Fred adună date pentru dosarul unui roman) sau cere informații despre acesta Laurei, lui Bernard sau lui Georges. Și nici nu e interesat să «citească» sau să comenteze jurnalele sau corespondența intimă a eroilor săi. Pe cîtă vreme, în romanul său, Camil Petrescu nu ezită să se reprezinte deopotrivă ca *autor*, ca *personaj* și *cititor*.

Funcții canonice, instituționalizate și tradiționale în literatură, acestea sînt supuse de Camil Petrescu la o modernă — în esență, tot gidiană! — ambiguizare, într-un text aflat mereu pe cale de a se scrie. Într-o astfel de carte, o întîlnire întîmplătoare pe stradă între autor și plăsmuirile închipuirii sale, este un fapt din cele mai banale : «*Era fiul acelui mare industriaș pe care l-am numit convențional în romanul meu „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război", Tănase Vasilescu*» — astfel își introduce naratorul unul dintre personaje, după ce îl «recrutase» din forfota străzii.

Formula constructivă a romanului trădează aderența autorului la o retorică — detectabilă și în literatura gidiană — în care *actio* și *dispositio* ocupă locul principal. Tehnica concretă e cea a colajului, avînd ca rezultat un fel de spectacol de tip *coupé*, în care regiei îi revine un rol foarte activ, deși autorul îl dorește totuși relativ discret. Spunem discret, raportîndu-l la insistența antipatică și la brutalitatea cu care culisele scrisului sînt arătate în prim plan, sub fastuoase lumini de reflector, la un alt scriitor român, Anton Holban, (de pildă în *Jocurile Daniei*). La Camil Petrescu, pînă într-atît de neînsemnată își declară prezența cel ce acumulează harnic note în subsol, încît ne sugerează să ne dispensăm eventual de ele, ca de un balast împovărător. Dar cu cît se dorește mai ștearsă formal, cu atît devine în fapt mai activă și mai necesară această prezență a lui *faber* în laboratorul febrilelor sale experiențe. Triumful creatorului, al mîinii fabricante este în *Patul lui Procust* direct proporțional cu ipocrita sa umilință. (Ne vine în minte imediat smerita „neștiință" a lui Gide, care se ițește vinovat pe la spatele personajelor sale, ca să le descifreze cărțile de vizită depuse în vestibul.) Într-un spectacol precum cel înscenat în *Patul lui Procust*, exhibiționismul fabricării este cel care asigură ansamblului statutul de literatură.

O literatură care, renunțînd să mai fie copie servilă, simulacru de *spectaculum mundi*, continuă să supraviețuiască și atunci cînd devine un conglomerat de documente, cu condiția să se arate deschis ca *modus operandi*. Prezența creatorului — arătată sau doar sugerată dincolo de text — garantează *efectul* (cum zic teoreticienii receptării) sau, mai exact *contractul* (în termenii pragmaticii) pe care îl numim literatură. De vreme ce renunță la povara, dar și la polița de asigurare, a convențiilor cu care își plătea tributul apartenenței la venerabila instituție a literaturii, textul se vede constrîns să-și procure noi atestate care să-i garanteze calitatea de artefact. Unul din cele mai solide este, firește, parafa creatorului, eventual prezența sa «pe viu», la lucru, în atelier.

E un adevăr pe care nu ne putem îngădui să-l pierdem din vedere atunci cînd definim anticalofilia romancierului român interbelic. Departe de a însemna disprețul meșteșugului, ea este mai curînd expresia unei încrederi maxime în meșteșug, dar într-un meșteșug care se poate înțelege drept «*darul de a transforma tot ce atinge*» — ca să împrumutăm o formulare pusă de Camil Petrescu în gura unui personaj al său. Pentru Camil Petrescu, anticalofilia nu este — cum nu era nici pentru Gide — o descalificare a *trudei scrisului*, ci, dimpotrivă o acceptare a sa, o întronare a acesteia ca unul din însemnele certe ale prezenței literaturii. O atitudine care se face simțită și la alți „gidieni" români ai vremii : la Mihail Sebastian care face — într-unul din foiletoanele sale — o separare netă între *profesionistul* (citește anticalofil) și *saltimbancul scrisului* (amatorul de acrobații formale gratuite). Sau la Anton Holban, partizan de asemenea al autenticității și al confesiunilor nepervertite, la cald, care nu ezită să declare fără ca în fond să se contrazică) într-un *Testament literar* : «*Trăim în literatură sub semnul dificultății. Rezultatul concentrării, al meșteșugului, care trebuie să joace primul rol. Sînt impregnat de această atmosferă*».

Literatura română dintre războaie se arată adînc preocupată de sensul și de destinul literaturii, de creator și de eficacitatea uneltelor sale. Într-o vreme în care în contextul cultural al Europei destinele literaturii încep să se impună ca *obiect* al literaturii, o înclinare evidentă de același tip se poate depista și în proza românească, fără a o acapara complet, dar adăugîndu-i o tensiune problematică, o cutie de rezonanță și un timbru aparte ce nu pot fi trecute cu vederea. André Gide — în cazul căruia abdicarea necondiționată față de această nouă «erezie» literară și identificarea totală cu ea au constituit motive ale unei ratări cu înalte semnificații euristice — a fost atunci un element-ecluză, care a facilitat împămîntenirea în literatura română a unei atmosfere speculative și a unor modele concrete de creație.

Dacă, după o prelungită «criză de posteritate», un scriitor ca Gide — făcut să nu dea capodopere cît să le pregătească pe ale altora — revine acum puternic în atenția cercetării literare (și nu numai pe continentul european) este fiindcă opera sa este înainte de toate un minunat «vizor» prin care se poate examina o anumită vîrstă sau stare a literaturii. Scriitorului român interbelic, Gide îi oferea un răspuns la una dintre întrebările ce tulburau conștiința europeană a vremii : ea privea *modalitățile* de *tematizare* a metodei de creație în creație în arta ficțiunii. Așa cum o înțelege și o definește Gide, metoda aceasta nu se reduce la o simplă *tehnè*, ci revendică sensul înalt, (cartezian) de atitudine lucidă, de situare conștientă a spiritului creator în raport cu literatura. Pentru cel interesat să studieze anevoiosul — și totuși atît de frecventatul, în secolul XX — drum al absorbirii discursului critic în opera de ficțiune, creația lui Gide are valoare de *exemplum*. După cum exemplar este și prețul ridicat pe care autorul îl plătește în schimbul unei atît de puțin obișnuite lucidități : prea adesea, la Gide, ficțiunea este complet sufocată de «discursul asupra metodei».

Reacția scriitorului român interbelic la «șocul» gidismului e diferențiată — ca intensitate, ca grad de conștientizare și, mai ales ca formă de manifestare. Fiecare prozator a străbătut în chip propriu experiența asimilării lecției lui Gide și, mai apoi, — acolo unde a fost cazul — pe cea a «despărțirii» de ea. La Camil Petrescu se vede foarte bine în ce măsură *«psihologismul»*, *«introspecția»*, *«proza analitică»* sînt formule care nu reușesc să dea seama integral de efortul unora dintre romancierii interbelici de *a se analiza în primul rînd în calitate de creatori ;* de a-și pune sub lupă *metoda ;* de a aduce în instanță literatura însăși. Între toți, autorul *Patului lui Procust* se apropie cel mai mult de performanța de a adapta în mod original gidismul, punîndu-l în slujba sincronizării europene a romanului românesc.

PETRU CARAMAN *

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ȘI ÎN CEL POLONEZ

(I)

1. *Desprinderea motivului la ambele serii folclorice*

Unul din cele mai răspîndite și mai frumoase motive din poezia populară, fără a i se putea hotărnici anumite granițe sau anumite popoare, este fără îndoială *alegorizarea morții unui tînăr prin nuntă*. Acest subiect și la români este foarte cunoscut mai ales datorită vîlvei strînite de *Miorița* lui Alecsandri, care pe drept

* Eminent exeget al culturii populare românești, Petru Caraman (1898—1980) și-a dobîndit un loc de seamă în cadrul folcloristicii noastre. Opiniile despre opera sa sînt mai întotdeauna foarte elogioase. Adrian Fochi, în *Recherches comparées de folklore sud-est-européen* (București, 1972), referindu-se între altele, la studiul despre colinde al lui P. Caraman, apreciază : *«La méticulosité de ses recherches, la rigueur de ses démonstrations et de son argumentation confèrent aux ouvrages de Petru Caraman une solidité toute particulière, et au fond de véritables modèles du genre, en leur prolongeant l'intérêt et la valeur jusqu'à nos jours. Petru Craman apparaît ainsi comme l'une des plus remaquable personnalités ayant illustré la recherche folklorique comparée roumaine»*. Ovidiu Bîrlea, în *Istoria folcloristicii românești* (București, 1974) opinează că în domeniul comparatisticii Petru Caraman *«extinde comparația într-un grad nemaiîntîlnit de la Hasdeu încoace»*. M. Eliade îl plasează, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han* (traducerea în limba română, București, 1980), între savanții P. Skok, N. G. Politis, M. Arnaudov și G. Cocchiara, care au emis opini interesante despre balada cu tema *«jertfa zidirii»*.

Opera lui Petru Caraman a impus și dincolo de cercul folcloriștilor. Astfel, un foarte apreciat lingvist, G. Ivănescu, interesat de

a socotit-o ca fiind o capodoperă a poeziei noastre populare. În adevăr, nenumărate variante ale *Mioriței* [1] cîntă în diferite chipuri această alegorizare, rămînînd însă la temelie mereu același motiv. Subiectul *Mioriței* noastre fiind atît de cunoscut nu insist asupra lui.

În poezia populară polonă însă același motiv este tot așa de răspîndit ca și la români. Oskar Kolberg [2], cel mai vestit culegător de folclor la poloni, ne dă într-un singur volum 24 de variante, afară de altele atît în celelalte publicații ale aceluiași, precum și în nenumărate culegeri ale altor folcloriști poloni [3]. Iată subiectul acestor cîntece de care e vorba : Niște tineri flăcăi (ulani, husari, adesea însă nobili) care trec călări pe malul unui lac (mai rar al unui rîu) văd plutind pe apă

---

aproape și de creația populară, vede în cel despre care vorbim pe *«unul din cei mai de seamă cercetători din toate timpurile ai folclorului est-european»*, *«unul dintre profesorii cei mai savanți, mai multilaterali, mai profunzi și mai pasionați, pe care i-a avut universitatea»* ieșeană.

Petru Caraman și-a bazat vastele sale investigații pe documente certe. A cules singur de la sursă numeroase texte populare de referință. O parte din ele au fost reproduse în colecția : Petru Caraman, *Literatură populară*, antologie, introducere, indici și glosar de Ion H. Ciubotaru (Iași, Arhiva de folclor a Moldovei și Bucovinei, 1982, XLIII+448 p.).

Scrupulul științific al autenticității a funcționat deopotrivă cînd cercttătorul s-a apropiat de creațiile altor popoare ; nu l-au satisfăcut traducerile și a învățat toate idiomurile slave și limba neogreacă, numai astfel putîndu-se angaja în studii de folclor comparat. Să amintim în aceeași direcție și călătoriile sale de studii la Praga, Atena, Belgrad, Zagreb, Liubliana și Sofia. Prima sa lucrare mai amplă tipărită în volum, *Datina colindatului la români și la slavi*, variantă augmentată a tezei sale de doctorat, apărută la Cracovia, în 1933, în limba polonă, unul dintre cele trei orașe poloneze unde s-a specializat în etnologie, celelalte două fiind Varșovia și Lvov, a făcut proba vastității orizontului comparatist al lui Petru Caraman, lucrarea fiind elogiată și peste hotare, în publicații din Leipzig și Belgrad.

Activitatea științifică a lui Petru Caraman nu este însă suficient cunoscută, o bună parte a ei, și nu cea mai puțin însemnată, aflîndu-se încă în manuscris. Nici opera științifică antumă nu s-ar putea spune că este ușor truvabilă. Pe de altă parte, publicarea unor lucrări în limbi de mai mică circulație (este cazul studiului despre colinde citat mai sus) le face de asemenea greu de consultat.

Publicarea studiului alăturat, în original cu titlul *Alegoria morții în poezia populară, la poloni și la români* (însumînd 66 p. dactilografiate), năzuiește să se înscrie în preocupările de scoatere la lumină a operei *inedite* a marelui etnolog.

Cu un simț particular al valorilor majore și specifice ale poporului nostru, pe care le-a cercetat și iubit cu fervoare și le-a proiectat pe un larg orizont comparatist, etnologul ieșean a studiat *colindele, baladele, doina, blestemul*, dar și unele laturi ale civilizației populare. Dacă în legătură cu *balada* despre meșterul constructor l-a preocupat geneza și răspîndirea ei, emițînd, cum a observat Mircea Eliade, puncte de vedere esențiale în interpretarea ei, cealaltă creație de seamă a folclorului nostru, *Miorița*, îi reține atenția prin metafora ei centrală : *alegoria morții*, lărgind simțitor înțelegerea acestui aspect poetic prin aducerea, în discuție, pentru prima dată în folcloristica noastră, a unui bogat material folcloric polonez. Petru Caraman practică o comparatistică modernă, înțelegînd prin aceasta constatarea în cele două culturi populare a unei paralele folclorice, fără să afirme preeminența unei culturi asupra celeilalte, fără să afirme influența uneia asupra celeilalte.

Iordan DATCU

[1] Cf. Ovid Densusianu, *Viața păstorească*, II, Apendice, p. 123—161 (București, 1923) și I. Diaconu, *Vrancea*.

[2] Oskar Kolberg, *Piésni ludu polskiego*, Warszawa, 1857.

[3] Cf. Waclaw z Pleska, *Piésni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego*, p. 507—508 (Lwów, 1833) ; Kaz. Wojcicki, *Piésni ludu Bialo-Chrbatów Mazurów...* tom. I, p. 76—77 (Warszawa, 1836) tom. II, p. 328—329 (Warszawa 1836) ; Zegota Pauli, *Piésni ludu polskiego w Galicyi*, p. 95—97 Lwów, 1838) ; Józef Konopka, *Piésni ludu krakowskiego*, p. 114 (Kraków, 1940) ; Józef Lipinski, *Piesnki ludu wielko-polskiego*, p. 47 (Poznan, 1842) ; J. Roger, *Piésni ludu polskiego w górnym Szlasku*, p. 80—81 (Wroclaw, 1863) ; K. Kozlowski, *Lud-pieśni, podania, baśnie...*, p. 43 (Warszawa, 186).

o cunună de fată mare[4]. Atunci ei înțeleg că se înecă o fată și că numai cununa de flori a rămas la suprafață. Aceasta e introducerea mai tuturor dumelor cu acest subiect. Ceea ce variază însă în această introducere e faptul că în unele dume fata în adevăr se înecă, pe cînd în altele, o fată care împletește cununi de flori în grădină, pe malul rîului, le dă drumul pe apă și flăcăul este amăgit de cununa ce plutește pe lac. Crezînd că chiar se înecă o fată mare, își primejduiește viața în zadar. De pildă, iată un astfel de început[5]: *Ședea Kasia*[6] *lîngă rîu, / Ședea-n grădina cea nouă / Și-mpletea trei cununițe / Și le da drumul pe apă*[7].

Dar să continuăm povestirea: flăcăul care sare-n apă este îndeobște iubitul fetei ce se înecă sau care dă drumul cununilor pe apă. El îi recunoaște cununa. Nu ni se spune în nici una din dume ce s-a mai întîmplat cu fata, dacă a fost scăpată ori nu, tot interesul se concentrează asupra tînărului care se înecă. Înainte de moarte însă el mai are vreme să-și spună ultimele dorințe calului său, și anume îl roagă să se ducă-n graba cea mare acasă, dar să nu spuie nimănui[8] că el s-a înecat, ci că s-a-nsurat. Dar această însurătoare e demascată apoi, fiindcă ne spune cine i-a fost mireasa: apa; starostele: racii; lăutari: stejarii de pe mal, ce freamătă la suflarea vîntului.

Dacă acum, după cunoașterea subiectului cîntat de poezia populară polonă, ne gîndim la *Miorița* românilor și am căuta să le punem față-n față, se pare că deosebirea este foarte mare între cîntecele respective ale celor două popoare. Totuși, privind mai de aproape, la lumina unei minuțioase analize, găsim că cele mai însemnate elemente din poezia poporului român cu acest subiect le aflăm în respectivele dume polone. În adevăr, la ambele popoare e vorba de un tînăr care moare de moarte năprasnică: la români un cioban, la poloni un soldat din cavalerie (ulan sau husar), ori adesea un tînăr nobil. Cauzele morții și felul cum moare eroul sînt diferite, acestea însă sînt secundare, țin de cadrul poeziei iar nu de elementele fundamentale. Urmînd analogia aceasta, vedem că eroul în clipa morții se adresează unui tovarăș de aproape, care însă nu-l mai poate scăpa, și anume unui animal credincios: la români, eroul cioban se adresează mioarei năzdrăvane; la poloni, calului. Deci tînărul lasă «cu limbă de moarte» acestui credincios tovarăș ultimele lui dorințe și cea mai însemnată este aceasta: să nu spuie celor dragi lui că el a murit, ci că s-a-nsurat. Motivul care-l determină la aceasta e foarte nobil: el nu vrea să mîhnească pe cei de aproape cu moartea lui. Totuși și la români, dar mai ales la poloni, realitatea tragică, deși ascunsă sub straiul alegoriei, se dezvăluie. Și aici urmează la ambele popoare zugrăvirea aproape fidelă a unei nunți, înșiruindu-se cele mai însemnate împrejurări și cele mai caracteristice personaje ale ceremonialului de căsătorie. Ba mai mult încă: sînt poezii polone în care nu lipsește nici motivul *«măicuții bătrîne»*, atît de cunoscut la români: *Iar dacă-n cale-ți va ieși / Bătrîna mea măicuță, / O să te-ntrebe biata: / — Măi Negrule, căluț iubit, / Unde mi-i feciorașul? / Unde mi-i tinerelul?*[9]

---

[4] La poloni precum și la alți slavi, de asemenea și la lituani, o datină străveche în popor este aceea pe care-o țin fetele mari, de a purta pe cap o cunună împletită din rute verzi și din feluri de flori. Această cunună este simbolul fecioriei. Fetele mari nu se despart de dînsa niciodată, nici cînd mor înainte de măritiș, fiindcă i se pune în sicriu alăturea. Dar cununa aceasta simbolică o pierd—sau mai degrabă le-o răpește vitorul soț — cînd se mărită și cînd pierd nevinovăția. Deci, fata nedespărțindu-se niciodată de cunună, e firesc ca atunci cînd flăcăii văd pe iaz plutind o cunună singură să-și închipuie prin asociație cu imagini că se înecă o fată mare. Pentru semnificația cununii, cf. Zygm Gloger, *Obchody weselne*, Krakow, 1869.

[5] O. Kolberg, *Piesni ludu polskiego*, Warszawa, 1867, var. 16 m. p. 201.

[6] Kasia — diminutiv din Katarzyna (=Ecaterina). Yasiu și Kasiu sînt eroul și eroina tuturor cîntecelor populare la poloni.

[7] Koztowski (*Lud. Warzawa*, 1869, p. 44) crede că acest fapt e o mărturie arhaică de farmece pe care le întrebuințau fetele împotriva flăcăilor asupra cărora vroiau să-și răzbune fiindcă nu răspundeau iubirii lor. Deci cununa este socotită ca avînd putere de vrajă. Dealtfel în descîntecele și vrăjile de dragoste la popoarele cu datina cununii aceasta joacă un rol însemnat.

[8] În cele mai multe variante îl trimite pe cal la tată și mamă; în puține se vorbește de mamă și foarte rar de iubită.

[9] Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, var. 16 s. p. 203—204 (Warszawa, 1857).

La bătrîna lui mamă se gîndește întîi eroul și i se strînge inima de durere cînd își închipuie cît de greu are s-o lovească vestea morții lui. Numai că frumosul episod al descrierii pe care-o face mama despre feciorul ei celor pe care-i întreabă, acea măiastră portretizare de la români lipsește aproape cu totul în poezia polonă.

Iată deci puse față-n față poeziile cu același subiect, ale acestor două popoare. Că centrul de greutate la ambele îl formează același motiv nu încape nici o îndoială. Firește, nu poate fi aci vorba de vreo influență de la un popor la altul la baza creațiunii acestor poezii ; la ambele ele s-au dezvoltat cu totul independent. Motivul fundamental, comun la amîndouă popoarele (și comun încă și la multe altele de care nu ne ocupăm aici), este încă una din nenumăratele mărturii pe care le aduce folclorul despre eternul omenesc din manifestările sufletești ale popoarelor, chiar la cele mai deosebite între ele. Și acest motiv este uimitor de asemănător la români și poloni. Deosebirea mai izbitoare între cîntecele respective ale acestor națiuni stă în aceea că la români motivul s-a proiectat pe fondul vieții păstorești, care în trecut — după cum caută să dovedească Ovid Densusianu pe temeiul poeziei populare — a ocupat cel mai însemnat rol la români ; pe cînd la poloni nu mai găsim această viață pe care să se fixeze motivul nostru. Aici alta este atmosfera : o formează viața soldatului sau aceea a nobilului care umblă prin lume în tovărășia calului său. Pentru definirea atmosferei acesteia, singura ce diferențiază mai adînc cele două serii de cîntece, atrag atenția asupra personajului animal care-i reprezentativ: la români, *mioriță ;* la poloni, *calul.* Dar acest animal este simbolul unei vieți : *mioara,* al vieții păstorești ; *calul,* al vieții cavalerești.

Însă, ca să îmbrățișez literatura populară a tuturor românilor, trebuie să amintesc și de poezia românilor din Macedonia. Motivul acesta îl aflăm și la dînșii și anume în cîntecul de «xeane». Iată subiectul : eroul, dus de-acasă prin străini departe, împreună cu alți tovarăși, ca să-și cîștige pîinea, se-mbolnăvește sau e rănit greu și trage să moară. Tovarășii lui, nemaiavînd nădejde că o să se îndrepte, se vorbesc să-l părăsească. El simțind aceasta îi roagă să-și ție legămîntul făcut între ei la plecare, acela de a avea grijă unul de altul pînă la moarte. Totodată, își spune și cele din urmă dorințe, care sînt de două feluri : a) spune unde să-l îngroape : *Sus pe munte să mă urcați, / Acolo pe nefericitul de mine să mă lăsați / Sub vreo umbră de fagi, / Umbră de fagi, umbră de pin, / Acolo fiarele nu vin...* [10]. b) iar cealaltă dorință este pentru sărmana lui mamă : *Toamna dacă va veni, o soților, / Voi pe acasă vă veți duce... / Prin satul meu dacă veți trece, / Cîntece să nu care cumva să cîntați, / Puști să nu cumva să descărcați,* [11] / *Căci va auzi sărmana mea mamă, / Va ieși-n drum și vă va-ntreba ; / Să nu-i ziceți că murii, / Să-i ziceți că mă-nsurai, / Pămîntul mireasă a doua oară îmi luai, / Soacra piatră pentru a doua oară îmi făcui* [12].

Firește că pusă în legătură cu poeziile nord-dunărene care prezintă același motiv al alegoriei morții, găsim oarecare asemănare : prima lui rugăminte în care palpită puternic dorul după locurile natale, după munții și pădurile în care a trăit, o apropie mult de *Mioriță* unde avem aceeași dorință adesea manifestată în chip desăvîrșit artistic. Apoi tot astfel, mama la care se gîndește să n-o mîhnească, și în sfîrșit chiar acel complot dintre tovarăși care se sfătuiesc să-l părăsească — deși ei nu-s deloc vinovați de moartea lui — ne amintesc de complotul ciobanilor ucigași din *Mioriță.* Toate acestea pot duce și la bănuiala că avem aici urme vechi de pe vremea comunității de viață dintre toți românii, dar mai poate fi și alta mai prudentă că în împrejurări de viață asemănătoare, deși departe unii de alții, au dezvoltat atunci în cîntecele lor — în chip cu totul independent — motive comune, datorită firește și fondului comun sufletesc, ca fiind unul și același popor. Totuși, ceea ce ne interesează pe noi mai mult în acest «cîntec de străinătate» al românilor macedoneni este însuși motivul alegoriei

---

[10] Pericle Papahagi, *Poezia populară a aromânilor,* p. 888 *(Materialuri folcloristice),* rești, 1900.

[11] Aluzie la datina aromână la întoarcerea acasă a celor duși departe : vestesc de departe prin chiote și focuri de pușcă venirea lor.

[12] Pericle Papahagi, *ibid.,* p. 888 ; cf. și G. Weigand, *Die Olympo Walachen,* p. 116.

morții, iar acesta în felul cum e redat nu-i deloc specific românesc. El trebuie pus în legătură cu filiațiunea sud-balcanică a motivului și îndeosebi cu poezia populară grecească. Aici, printre *cîntecele hoțești* găsim unele care cîntă moartea unui haiduc sau a unui căpitan de haiduci. El roagă pe tovarășul ce se află cu dînsul să treacă înot fluviul care-l desparte de ceilalți tovarăși, cît o putea mai repede, și aici poezia are imagini foarte reușite și originale : *Aruncă-te-nspre țărm, tovarăș, departe dincolo de fluviu... / Și brațele fă-ți-le vîsle, iar pieptul fă-ți-l cîrmă, / Iar trupul tău vînjos și sprinten să ți-l prefaci în luntre!* Dar cînd o ajunge la locul unde s-adunau ei și țineau sfat și cînd tovarășii vor întreba de dînsul, atunci : *Tu nu le spune c-am murit, / Ci spune că m-am însurat / Departe hăt, prin țări pustii... / Că soacră-mea i-o lespede de piatră / Mireasă mi-i pămîntul negru, / Iar de cumnați am pietricelele*[13].

Se vede clar că alegorizarea este identică și că în poezia macedoromână e de proveniență grecească. Deci la aromâni poezia respectivă avînd alte părți reprezentative românești — comune și celorlalți români din nord — iar nu însuși motivul alegoriei morții, care-i vădit de împrumut și numai adoptat la împrejurările specifice ale vieții aromânești, în paralela ce voi comunica-o între poeziile polone și românești cu acest motiv, voi lua ca bază variantele *Mioriței* nord-dunărene.

Să confruntăm acum înseși alegoriile la ambele serii folclorice. La poloni e întrupată în solia pe care tînărul o dă calului său : *Da nu spune-adevărat / Că stăpînul s-o-necat, / Ci spune că s-o-nsurat... / Da tristă-i mireasa mea, / Că-i nisipul și apa / Și triste mi-s starostile, / Că-s racii cu trestiile! / Și-apoi ce triști lăutari, / Că-s pe mal cei verzi stejari!*[14] ; sau încă : *Aleargă, surule, acasă, / Dar nu spune tatei, mamei / Că m-am înecat, / Ci spune părinților / Că m-am însurat! / Iar mireasa mea / E stafia apei*[15] */ Pietrele mi-s perine, / Trestiile plapuma, / Vornicei mi-s peștii / Iar lăutari de nuntă / Stejarii de pe mal!*[16]

În poezia cu motivul «*măicuții bătrîne*» alegoria se prezintă astfel : *Atunci tu, Negrule, nu-i spune / Că eu m-am înecat, / Ci tu să-i spui, căluțule, / Că eu m-am însurat. / Ce fel de-nsurătoare ? / Înecul în apă ! / Și ce fel de nuntă ? / Apa și bălăriile ! / Și ce fel de mireasă ? / Apa cea repede ! / Drept nuni am avut racii / Și nună trestia din iaz / Iar vornici peștișorii, / Staroști mi-au fost țiparii, / Plapumă-mi fu iarba din lac / Iar perne pietrele din fund*[17].

Din mulțimea de variante, mă mărginesc la aceste citații, socotindu-le suficiente și destul de reprezentative pentru întruparea acestui motiv în poezia polonă. Din exemplele de mai sus răsare limpede *alegoria*. Se vorbește despre moarte ca de-o căsătorie, redată cu toate împrejurările ei mai însemnate, cu întregul cortegiu de personaje : mireasa în frunte, apoi starostele, nunul, nuna, vorniceii, drușcile[18], lăutarii[19], ba încă și patul nupțial cu plapoma : *trestia*, și cu perina : *pietrele lacului*. De remarcat că multe variante se încheie cu pomenirea lăutarilor, stejarii de pe malul iazului, personificare foarte reușită.

Trecînd la poezia respectivă românească, găsim și aici destule exemple. Începe cu varianta Alecsandri : *Tu să-i spui curat / Că m-am însurat / C-o fată de crai / Pe-o gură de rai... //* ; sau : *C-o mîndră crăiască / A lumii mireasă... / Brazi și păltinași / I-am avut nuntași, / Preoți, munții mari, / Păsări, lăutari, / Păsărele mii / Și stele făclii...*

Apoi în altă variantă : *Că eu m-am însurat / Și m-am cununat / Și mie mi-au fost / Mumă, nună / Sfînta lună / Și nun mare / Sfîntul soare / Și nuntași /*

---

[13] C. Fauriel, *Neugriechische Volkslieder*, Leipzig, 1825, I, p. 19 (Räubers Abschied).

[14] Cf. traducerea de la început din Wojcicki, *Pieśni ludu...*

[15] La poloni «topielec» și «toneczka» înseamnă : «omul, care s-a înecat și s-a prefăcut în duh (rău) ce locuiește în adîncul apei unde trage la fund mai ales pe oamenii ce se scaldă». Greu se poate găsi corespondent în română la aceste cuvinte. «Stafia apei» nu-i tocmai nimerit. Cf. Jan Kartowiez, *Slownik gwar polskich*, tom. V, p. 410, Krakow, 1907.

[16] Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, p. 196, var. 16 c.

[17] Cf. Kolberg, *Pieśeni ludu...*, var. 16 s, p. 203—204. Aceeași variantă cu foarte neînsemnate schimbări cf. Zegota Pauli, *Piesni ludu polskiego*, p. 96, Lwow, 1838.

[18] În citațiile de mai sus nu-i vorba de drușce, însă în alte variante sînt pomenite.

[19] Asupra cortegiului de nuntă cf. Zygmunt Gloger, *Obchodu Weselne*.

Păltinaşi / Şi lăutari Ţinţari![20]; sau încă: *Da voi drept să-i spuneţi / Că m-am însurat... / — La cine fat-a luat? // — Pe sora soarelui / Ce-i dragă vericului! / — Care lui îs socri mari? // Luna jumătate / Şi stelele toate„ / — Care lui îs nuni mari? / — Acei jurători / Luceferi din zori!*[21]; sau aiurea într-o colindă: *V-o-ntreba mama de mine, / Spuneţi că m-am dus la bine / Că numai m-am însurat / Şi eu numai mi-am luat / Tot o fată de-mpărat // Să nu fie cu bănat...*[22].

Într-o variantă din munţii Vrancei alegoria sună aproape ca cea din Alecsandri: *Mătuş, mătuşă.. / Da el s-a-nsurat / Şi s-a cununat. / Luna cu lumina / I-au ţinut cununa. / Şi i-au fost nuntaşi / Brazi şi păltinaşi*[23]; sau, în sfîrşit, în alta tot de acolo: *Măicuţă bătrînă / Cu brîu de cămilă / [...] El mi se-nsura / Şi mi-l cununa / Soare şi luna, / Luna-n răsărit, / Soarele-n asfinţit*[24].

Şi aici, aceeaşi *alegorie*, acelaşi tablou fidel al nunţii în care găsim cele mai importante datini ale ceremonialului căsătoriei alături de cele mai de seamă personaje: *mireasa, nunul, nuna, nuntaşii, lăutarii*, la Alecsandri încă şi *preoţii* şi *făcliile*. Observăm că în aceste alegorizări şi la români şi la poloni procedeul e acelaşi; la început ni se anunţă în chip general alegoria: *Tu să-i spui curat / Că m-am însurat...*[25]; sau: *Da voi drept să-i spuneţi / Că m-am însurat...*; iar la poloni: *Nu spune că-s înecat, / Ci zi că m-am însurat...*

După această enunţare, începe înşirarea tuturor elementelor care la un loc alcătuiesc frumoasa alegorie. Enunţarea generală din început e alegorie desăvîrşită; ceea ce urmează însă este o serie de personificări, pe care considerîndu-le pe fiecare în parte vedem că în ele predomină elementul comparativ cu oarecare înclinare către metaforă, de exemplu: *Iar mireasa mea / E stafia apei! / Pietrele mi-s perine, / Trestiile, plapuma, / Vornicei mi-s peştii / Iar lăutari, stejarii de pe mal!*

Acestea sînt simple personificări încă în faza comparaţiei, căci de fapt se compară: *stafia apei* cu o *mireasă*, *pietrele* din fundul apei cu *perinele*, *peştii* ce s-adună în jurul trupului celui înecat cu *vornicii*. Iar unde nu avem personificări avem de-a dreptul comparaţii ce năzuiesc spre metaforă, ca în: *Pietrele mi-s perine, / Trestiile, plapuma...*

La români, tot astfel, brazii şi paltinii codrului în care moare ciobanul sînt asemănaţi cu nuntaşii, munţii cu preoţii etc. Dar cînd găsim versuri ca: *Luna cu lumina / I-au ţinut cununa...*, aici prozopopeea s-a degajat de comparaţia care i-a dat naştere, e definitiv realizată şi în acelaşi timp se confundă cu metafora, elemntul de bază al alegoriei. Deşi în genere aceste expresii figurate luate în parte, nu-s decît nişte comparaţii-personificări, totuşi considerate la un loc toate alcătuiesc un tablou simbolic, care nu-i decît întruparea motivului pe care l-am numit alegoria morţii. În legătură cu acest tablou în care e zugrăvită moartea în chip atît de poetic şi care apare destul de des în poezia populară de preutindeni, Otto Böckel în lucrarea sa, la capitolul *Moartea în poezia populară*, vede în această alegorie a morţii încă o dovadă a optimismului poeziei populare. Şi anume, spune el: «*Moartea pentru poezia populară nu-i deloc o viziune înspăimîntătoare, scheletul cu coasa nu-i pe placul ei; dimpotrivă, moartea este o nuntă veselă, precum cîntă un cîntec de miliţie la germani*»[26].

---

[20] Cf. Ovid Densusianu, *Viaţa păstorească*, II, Apendice, p. 135, var. VII.

[21] *Ibid.*, var. XIII, p. 139—140.

[22] *Ibid.*, var. XXI 3, p. 151.

[23] Dintr-o culegere inedită a subsemnatului (Herăstrău-Vetreşti-Putna).

[24] *Ibid.* (Reghiu-Putna).

[25] Varianta Alecsandri în ceea ce are ea mai frumos şi mai temeinic nu este creaţiune a lui, după cum se crede îndeobşte. Poetul, intervenind la desăvîrşirea ei s-a mărginit a se atinge mai mult de forma poeziei cizelîndu-i versurile. Nu se poate susţine că *Mioriţa*, prezentînd atît de fidel motive de domeniul folclorului universal, să fie inventată, fie chiar în parte, de Alecsandri. Aceasta se vădeşte şi mai mult comparînd varianta lui cu altele (cf. mai ales una din citatele variante din munţii Vrancei), care însă nu au forma atît de perfectă. Afară de observaţia justă a lui Ov. Densusianu (cf. *op. cit.*, vol. II, p. 94, nota 1), nici o notă discordantă nu apare în ea, nimic nepopular. Deci, cînd e vorba de cuprinsul ei, iar nu de text, varianta Alecsandri poate fi ţinută în seamă chiar pentru studii ştiinţifice.

[26] Otto Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, p. 202—203.

Böckel, deşi bun cunoscător al poeziei populare, face aici o afirmaţie criticabilă, din două puncte de vedere : a) fiindcă poporul nu vede şi n-a văzut niciodată în moartea-fenomen o nuntă şi nici în moartea-persoană o mireasă ; b) şi fiindcă se contrazice pe el însuşi şi iată cum : mai înainte ne vorbeşte despre optimismul de concepţie al poeziei populare, optimism care, în adevăr, se vede în toate împrejurările vieţii omului primitiv, cît şi în ideea despre moarte. Totuşi, uită un lucru Böckel: dacă poporul şi-ar închipui moartea-persoană ca o mireasă, ori moartea fenomen ca o nuntă, cred că aceasta n-ar fi deloc o manifestare optimistă, ba dimpotrivă ar fi semnul celui mai adînc şi mai deprimant pesimism. Aceasta este de domeniul poeziei culte şi anume e tema favorită a poeţilor romantici, pesimişti prin excelenţă [26bis]. Ei au idealizat moartea imaginîndu-şi-o ca pe o mireasă şi aceasta tocmai fiindcă erau nemulţumiţi de viaţă. Dar aceasta trebuie să vedem în poezia populară şi în concepţia poporului ?

Desigur că nu, şi nici Böckel n-a văzut acest lucru, dar concluzia logică din citata afirmaţie a lui aceasta este. Deci, tocmai pentru susţinerea optimismului poeziei populare nu putem primi acea afirmaţie. Dar poporul fiind optimist şi optimiste şi creaţiile lui, el nu poate concepe moartea decît ca ceva grozav, spăimîntător, cu care greu se poate deprinde. Chiar viziunea scheletului cu coasa (de care vorbeşte Böckel), deşi ajunsă azi un fel de emblemă banală a morţii în cercul claselor culte, este tot de origine populară [27]. Că este astfel se poate aduce mărturie jalea sfîşietoare în popor cu prilejul morţii şi se mai poate aduce însăşi literatura populară în legătură cu moartea şi în primul rînd bocetele. Iată cum se adresează morţii, în ele, poporul : *Bată-te pustia, moarte, / Cum eşti tu făr'de dreptate, / Cum mi-ai pus picioru-n prag / Şi mi-ai luat ce mi-a fost drag !..* [28] ; sau : *Of, mînca-te-ar focul, moarte. / Cum mai faci şi tu dreptate...* [28bis], sau, în alt bocet, iată ce portret îi face : *Umblă moartea prin grădină / Cu lampaş şi cu lumină / Rupînd flori din rădăcină... / Rupînd vîrful florilor / Şi fruntea feciorilor...* [29] Iar, la aromâni, o apostrofează de obicei cu cuvintele : *Moarte laie ş-fărmăcoasă* [30].

Iată dar că moartea în popor nu se bucură de epitete tocmai măgulitoare ; ba dimpotrivă îşi face despre dînsa cele mai sumbre închipuiri. Stoicismul în faţa morţii, ori atitudinea pesimistă romantică ce duce la idealizarea ei, degeaba am căutat-o la popor şi în concepţia lui despre moarte întrupată în poezia populară. Atunci cum rămîne cu moartea-fenomen, imaginată ca nuntă ? Acesta e fapt pe care nu-l putem tăgădui, fiindcă, în adevăr, există în poezia populară. Şi, în aparenţă, Böckel pare a avea dreptate ! Dar să fie oare moartea în poezia populară o *«nuntă veselă»* ? Dimpotrivă, găsesc că nimic nu-i mai sfîşietor de trist ca în toată *Mioriţa* sau, la poloni, în poeziile corespunzătoare, decît moentul cînd eroul spune că s-a-nsurat, precum şi întreaga alegorizare care urmează.

Atunci ce înseamnă această imagine şi cum de s-a produs ea în mintea poporului pentru ca apoi să se fixeze aşa de adînc în poezia lui ? Şi astfel iată că acum se pune problema genezei acestei alegorizări a morţii printr-o nuntă.

[26] bis. Cf. Leopardi, Leipzig-Berlin, 1913.

[27] Cf. S. Fl. Marin, *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, 1892, p. 121 : *«Moartea cu coasa coseşte / Şi pe nime nu fereşte / Nu se teme de voinici, / Nu i-i milă de prunci mici...»*

[28] *Ibidem*, p. 557

[28] bis. *Ibidem*, p. 120

[29]. Ibidem, p. 281—282.

[30] «moarte neagră şi otrăvitoare». Cf. Pericle Papahagi, *Poezii populare aromâne (Bocete)*, p. 977.

POETICA

UNE THÉORIE COMPARATISTE DE LA LITTÉRATURE*

(II)

3. Nous avons rencontré par trop de fois le terme «général» pour ne pas essayer de le cerner et de le définir d'un peu plus près. D'autant plus que toute contestation de la théorie littéraire comparative passe immanquablement par un refus obstiné des «généralités», prises dans l'acception la plus péjorative possible. Malgré leurs imperfections sémantiques et leur confusion avec l'«universel», dont ils finissent par être les synonymes, le «général», la «généralité», les «généralisations» sont devenus des termes d'un emploi très... général, emploi d'ailleurs inévitable. Le «général» (la «généralité») exprime une situation, une qualité ou une opération qui concerne tous les cas ou tous les individus, sans exception aucune. La «généralisation» (au dire également des dictionnaires) réunit sous une même idée des caractères connus observés dans un grand nombre de cas particuliers. Il est à souligner que l'opération généralisatrice, qui vise à toute une classe (= ce qui appartient à tous les individus d'une classe), ne s'applique en fait qu'à la grande majorité des cas d'une classe. C'est de la sorte que se forment les concepts, y compris littéraires. Il y a aussi la tendance à considérer la typisation, l'idéalisation, la symbolisation, etc. comme autant de formes de «généralisation artistique». Cet emploi extensif du terme est d'ailleurs inclus dans sa structure sémantique même. Dans le domaine des théories littéraires, non moins notable est le penchant trés marqué pour la généralisation spontanée, empirique, sauvage. Passer sans trop de scrupules à des conclusions générales, à partir seulement de quelques exemples, est devenu un procédé assez courant.

La relation entre le général (l'universel) et le particulier (l'individuel, le singulier) qui préside à toute extrapolation tacite ou déclarée (cas fréquent : une définition litéraire «nationale» recevant *ipso facto* une portée et une signification «universelle») exige quelques précisions. Le rapport est, avant tout, dialectique. Il implique opposition et alternance, causalité réciproque, réversibilité, positions interchangeables, complémentarité. Le général (l'Universel) est de tout les lieux, de tous les temps, identique à soi-même. Il est à la fois dans chaque oeuvre littéraire et dans toutes les oeuvres littéraires, donc dans toute la littérature, dans *la* littérature. La théorie de la littérature s'appuie sur et met en même temps en lumière l'élément «général» de chaque oeuvre littéraire, de chaque littérature. A la limite, cet élément «général», dont l'existence est particularisée et qui renvoie toujours à un plan supra-individuel, supra-national, supra-temporel, s'identifie avec le «général» littéraire lui-même. Tout cela est connu, trop connu peut-être, mais il est bon de le rappeler brièvement et de noter, toujours au passage, que la théorie littéraire comparatiste ne l'ignore elle non plus. Son objet est la «science

---

* Chapitre de l'essai en cours de publication *Comparatisme et Théorie de la littérature* où les références bibliographiques trouveront leur place. Cet essai est la suite de notre *Etiemble ou le Comparatisme militant* (Paris, Gallimard, 1982) avec lequel il fait «système».

générale de la littérature», la totalité de la littérature et non pas sa spécificité locale ou particulière. Il serait donc absurde de prétendre une définition et une méthode pour chaque oeuvre littéraire, voire pour chaque poésie à part.

Faut-il ignorer pour autant la particularité, l'individuel, le littéraire ? Au niveau de l'expérience littéraire immédiate c'est, par contre, la seule réalité tangible. Mais pour saisir et définir sa qualité particulière, sa «personnalité», la mise en relation avec un critère général est indispensable. Cette confrontation est toujours inévitable et elle définit le statut même du rapport particulier/général, à la suite duquel on n'opère en fait, qu'avec du général concrétisé et de l'universel particularisé. C'est dans ce cadre opérationnel (qui suppose à chaque instant la confrontation et la comparaison), dans ce seul cadre qui nous est d'ailleurs offert par l'expérience historique ou empirique directe, que la spécificité se laisse appréhender et la différence devient perceptible. La concrétisation particulière de l'universel est connue de très longue date, y compris par la grammaire indienne classique. Inutile de s'y attarder. Mais se serait peut-être moins inutile de rappeler que ce rapport est aussi clairement défini dès l'aube du comparatisme, au XVIIIe siècle : l'idée de l'humanité suppose la comparaison «général»/«local», dans le même schéma s'inscrivant aussi la littérature, indienne en occurrence ; l'esthétique romantique sait de même qu'il y a une essence universelle et une expression nationale, etc.

Le comparatisme actuel se situe de plain pied dans ce sillage. D'une part, une de ses thèses est incontestable : il est impossible de faire des études historiques, ou autres, sur la littérature universelle, sans se référer à l'histoire littéraire nationale ; chaque théorie doit se nourrir, bien sûr, des études «concrètes», particulières, etc. C'est presque du lieu commun. On le sait bien : il y a des thèmes collectifs et des applications individuelles, chaque mythe est le produit historique d'une combinatoire, exemple typique de la dialectique général/particulier, etc. Mais, d'autre part, si l'ensemble des études littéraires procède d'une double hérédité (généralisatrice et différentielle), où la comparaison devient «inévitable» en tant que méthode spécifique de dissociation et de rapprochement, cette comparaison perd d'une part tout spécificité comparatiste, devenant d'autre part une composante essentielle de toute théorie littéraire. Ou bien la particularité est irréversible, absolue, irrépétable, et dans ce cas-là la comparaison est inutile, non pertinente, absurde, où il y a aussi, dans chaque oeuvre littéraire, des éléments communs, et alors la comparaison peut devenir un outil généralisateur universel. Une fois de plus, le terme «comparatisme» se révèle imprécis, inexact, caduc.

La généralisation, en tant qu'opération de réunion sous une même idée des caractères communs et d'«écrémage», exige elle aussi qu'on la regarde d'un peu plus près. Il ne s'agit pas de la «réhabiliter», mais seulement de comprendre exactement sa condition, ses exigences, sa finalité. Pourquoi généralise-t-on et comment généralise-t-on ? Parce qu'on a besoin, avant tout, des concepts et des connaissances générales, parce que la tendance vers l'«universalité» est «indispensable» au «véritable intellectuel» *(eigentlichen Gelehrten)* (ce qu'on sait de longue date : Novalis), parce que l'esthétique (littéraire, etc.) se nourrit de théorie et vise, de par sa logique intrinsèque, à établir des structures communes, ce qui est l'évidence même, etc.

Quant au mécanisme essentiel, il consiste dans le rapprochement, la liaison, l'intégration, à l'opposé de toute différenciation. Son produit est une abstraction (catégories, lois, etc.), une construction intellectuelle à la fois transhistorique, transculturelle et transmorphologique. La généralisation ne «coïncide» pas avec l'oeuvre ou avec un groupe d'oeuvres et elle n'est pas obligée à cette «coïncidence». Elle n'offre que de l'intelligible et de l'uniforme, quelque chose de global qui serait resté «invisible» dans l'objet ou dans un groupe d'objets. Ce qu'on a défini comme «activité structuraliste» appartient à ce type de démarche. Sa grande vertu est la cohérence, la structure logique, la conséquence, la validité intrinsèque. D'après certains épistémologues, c'est là-même son premier critère de valabilité, de «testabilité». D'où sa capacité «génétique». Elle peut combler les trous d'un ensemble, gommer les taches blanches sur la carte d'un système, remplacer les termes défaillants ou même absents, d'une correspondence — entre deux ou plusieurs termes — qui s'est avéré fonctionnelle. La généralisation est ainsi graduelle, progressive, en boule de neige, procédant jusqu'à la plus grande extension possible.

Les comparatistes commencent à s'accoutumer avec cette situation. On le sait : chaque théorie, même la plus personnelle, la plus subjective, tend vers l'universalité, vers son «absolu», radicalisme inévitable. C'est dire que la généralisation est forcément progressive, cumulative et radicale. Elle se fait toujours à des niveaux de plus en plus extensifs et ascendants, étant à la fois fragmentaire, provisoire et perfectible. Un seul exemple: la définition de la «poésie héroïque», calquée sur des exemples européenes et qui a fait longtemps autorité, doit être élargie pour pouvoir accueillir aussi l'épique chinoise classique. Les définitions et les théories générales doivent par conséquent se modifier, s'adapter, faire preuve de souplesse et de dynamisme. C'est là une précaution à prendre contre l'ossification et le dogmatisme. La dernière «vague» comparatiste commence à accepter ces conditions, à vrai dire minimales. La théorie littéraire moderne réclame également des «concepts adaptables».

Il faut souligner en même temps que le comparatisme, même le plus traditionnel, a toujours opéré, et très largement, avec une certaine catégorie de «généralités», procédure inévitable, qui est dans l'ordre des choses. Elles couvrent toutes les notions considérées comme acquises, dans le domaine historique («courant», «période», etc.), territorial («zone», etc.), des styles («baroque», «maniérisme», «lumières», etc.). Il s'agit, en fait, des généralités incluses dans tous les rapports de longue date sur une large échelle. Cet appareil terminologique dont on a hérité est à son tour manipulé sans trop de précautions sémantiques, d'où nombre de confusions. Tout cela paraît très naturel et personne ne met en doute la validité de telles «généralités», ni leur désinvolture. Les choses se gâtent et le comparatisme positiviste se cabre quand on vise, par contre, à des généralités qui dépassent les rapports de faits, les ignorent ou les dépassent : y a-t-il un «modernisme», voire une «avant-garde» permanente, éternelle ? Ou un «baroque» transhistorique ? Ou — comble de l'impudence ! — une «littérature universelle» qui se confond avec «*la* littérature» ? Si on accepte des catégories si larges et si proches telles celles de littérature «sacrée» et/ou «profane», «orale» et/ou «écrite», pour ne plus parler de celles de littérature «nationale», «européenne», «orientale», etc., on ne voit pas pourquoi une «généralité» littéraire vraiment... générale, c'est-à-dire «universelle», ne serait-elle pas également envisageable et légitime. A condition, il est vrait, de changer de point de vue et d'appareil méthodologique.

4. Il ne faut pas ignorer, non plus, qu'une certaine tradition «généraliste» du comparatisme existe, que le terme même de «littérature générale» jouit encore d'une certaine faveur. Qui plus est : la «littérature générale» constitue — malgré tout — la plus large ouverture «théorique» — quoique encore très limitée — pratiquée jusqu'à présent par le comparatisme. Stade, à notre avis, largement dépassé, et source de nombreux équivoques et malentendus qu'il convient de tirer au clair. L'expression, confuse, mal définie, ne couvre trop de choses à la fois. «Littérature générale *et* comparée», nous en voulons bien. Mais dans quel sens «générale» et dans quel sens «comparée» ?

A une étape très antérieure, au siècle dernier, la notion ne signifiait que l'approche globale et en vrac de la littérature : «*Cette étude propédeutique de la littérature doit être très générale et très encyclopédique*». On ne peut distinguer pour l'instant aucune direction précise ou spécialisée. Un pas est franchi quand, la sémantique de l'allemand y aidant, la «littérature du monde» ou «universelle» commence à devenir l'*allgemeine Literatur*. C'est déjà la «littérature générale», la somme des littératures ou des phénomènes littéraires internationaux, dont l'unité ne saurait plus être mise en question. En même temps, sous l'effet de l'historisme et du positivisme de l'époque, l'histoire de la littérature générale ou... de la *Weltliteratur* deviendra une seule et même chose. D'où l'avènement progressif, très lent, mais continuel, de l'acception universaliste, opposée au sectionnement du corpus «général» de la littérature en fonction des littératures nationales. Ces idées, de plus en plus admises par les comparatistes des dernières décennies, mènent à la conclusion que «*la littérature une et indivisible est devenue un lieu commun*». C'est la perspective même de cet essai.

Un certain progrès est réalisé dans la direction de la synthèse descriptive et surtout historique, mais tout repose, une fois de plus, sur un malentendu terminologique. «Littérature générale» ne veut pas encore dire «théorie (générale) de la

littérature», mais seulement un stade plus avancé de l'étude des «rapports de faits» : le dépassement des «rapports binaires», l'élargissement de la recherche vers l'ensemble des analogies et des parallélismes littéraires vers ou d'autres rapports (Paul Van Tieghem). Le teneur de la démarche reste toujuors positiviste et athéorique, mais certaines anticipations y sont déjà à retenir : *«Un ordre de recherches qui porte sur les faits communs à plusieurs littératures, considérées comme tels, soit dans leurs dépendances réciproques, soit dans leurs coïncidences»*, et qui conservent *«de la beauté et de l'intérêt malgré la différence des idiomes. Et cette part est la plus grande»*. C'est déboucher, tant bien que mal, sur l'unité et l'universalité esthétique-littéraire à travers les courants, les tendances, les thèmes, les formes et les styles littéraires qui transgressent les frontières nationales. Bref, sur le vrai objet de la «littérature générale».

Encore plus prometteuse est l'ouverture vers les analogies, les coïcidences, les parallélismes, les synchronismes — phénomène qui dépassent largement la sphère des «influences». L'idée de synthèse supranationale est également à retenir. La littérature générale serait la synthèse et le couronnement des études littéraires comparées : types, thèmes, genres, courants internationaux. On pourrait envisager à la limite ces modalités de synthèse comme autant de systèmes ou de structures historiques descriptives. Ainsi définie, la «littérature générale» ou *general literature* continue à être prise en considération, et toutes les introductions dans la littérature comparée, depuis les premières jusqu'aux derniers «traités», résument ses thèses. On l'invoque toujours dans les milieux universitaires, où l'on est persuadé que la littérature comparée *«ne peut se séparer de la littérature générale»*. La tendance y est d'identifier purement et simplement ces deux disciplines, dont les objectifs sont tenus — quant à l'essentiel — pour identiques. Cette intuition, au moins implicite, d'un des pionniers du comparatisme (Louis Paul Betz), ultérieurement abandonnée, reprise parfois sans aucun succès, fut entérinée finalement — très tard d'ailleurs, comme on le sait — par les nouveaux statuts de l'A.I.L.C., modifiés lors de son IXe Congrès (1979). Une certaine évolution dans le même sens s'observe également depuis peu en France, où une mesure adminsitrative a décidé la constitution des «U.E.R. de Littérature Générale et Comparée», amalgame repris dans les différents documents de travail de la S.F.L.G.C. Le nouveau syntagme consacre non seulement une convergence et une complémentarité, mais surtout une synthèse méthodologique qui découle de la nature même de son objet. D'ailleurs, *«toute distinction s'évanouit dans la pratique»*, ainsi que dans l'usage actuel de ces deux termes. Comparatisme et «généralisme» désormais ne font qu'un.

Alors pourquoi ne pas faire appel à un autre terme ? La «littérature comparée» mérite-t-elle encore son nom ? Si la «généralisation» est plus importante de beaucoup que la «comparaison», ne faut-il pas trouver une autre dénomination à ce nouveau comparatisme qui se veut descriptif et généraliste et qui rompt les amarres qui le rattachaient au comparatisme génétique et historique ? Cette question, on doit en effet se la poser, et Etiemble ne manque pas de le faire parmi les premiers. L'hésitation entre «littérature comparée» et «littérature générale», qui est de l'ordre de l'évidence, inspire le même scepticisme terminologique à l'un des patrons du comparatisme français, Marcel Bataillon : *«La comparaison n'est qu'un des moyens de ce que nous appelons, d'un nom qui dit très mal ce qui veut dire, littérature comparée. Souvent je me dis que littérature générale vaudrait mieux, et puis, je vois aussitôt les inconvénients qu'il y aurait à adopter un nouveau terme qui ferait penser à des généralités et non plus à des rapports concrets entre oeuvres vivantes»*.

Les rapports «concrets» n'interdisent pas pour autant les rapports «abstraits», dont se nourrissent toujours les «généralités». Celles-ci, en déplaçant l'accent du «relatif» vers l'«absolu», c'est-à-dire vers l'essentiel, entraînent une mise en question légitime de l'ancienne définition. Si l'histoire de la littérature nationale et de ses rapports constitue le domaine de la *Relativistik*, la littérature comparée à visées généralisatrices aspire à son tour à devenir, si possible, selon une proposition assez récente, mais restée sans suite, une *Absolutistik*. Un terme comme *«littérature absolue serre de plus près la realité même de la discipline»* (François Jost), qui se veut donc une science du général littéraire, de sa définition et de sa description. Ce sont là autant de démarches essentiellement suprahistoriques, gene-

ralisatrices et débouchant sur un concept totalisant de la littérature, la proposition visant l'adoption d'un autre terme, qui cernerait encore mieux cette réalité, *Generalistica*, est également restée sans succès.

Les objections n'y manquent pas et quelques-unes sont de taille. Il y a d'abord cette confusion perpétuelle : la «littérature générale» est-elle objet ou méthode (d'étude) de la littérature universelle ? Et surtout quel type de méthode envisage-t-elle : historique ou descriptive-phénoménologique ? Si l'objet est formé des faits «communs», ceux-ci sont-ils d'ordre historique ou esthétique ? Ce conflit, compris d'ailleurs par Van Tieghem lui-même, casse d'emblée les reins d'une discipline vouée dès ses débuts à la dérive et qui n'arrive pas à préciser son objet. Puisqu'on ne peut pas étudier la littérature nationale sans un cadre «comparatiste», dont l'étendue recoupe le territoire même de la «littérature générale», ces distinctions se révèlent artificielles et impraticables. Dans cette acception restreinte, le terme même serait à éviter. D'autre part, si la «littérature générale» se propose des buts qui n'ont rien à voir avec l'histoire littéraire, la grosse mamelle du comparatisme traditionnel et institutionnalisé, mieux vaudrait séparer radicalement les deux domaines : réserver les «généralisations» à l'«esthétique» et chasser celle-ci complètement du comparatisme, ce qu'on n'a pas manqué de faire. C'est qu'il faut se débarrasser, et le plus vite possible, de cet hôte importun !

Ce raisonnement restrictif est à peine dépassé dernièrement, car la soudure réelle entre le «comparatisme» et le «généralisme» — c'est-à-dire la «poétique comparée», dont les présupposés de base et la méthode soient spécifiquement comparatistes —est encore loin d'être réalisés. Cela se voit très clairement à la faveur d'un certain nombre de réactions standard qui mettent directement en cause le statut des «généralités». Considérons, d'abord, la façon dont on les accueille. On les acepte, il est vrai, mais seulement au nom de certaines «lois» historiques ou autres, dont la teneur, purement philosophique ou idéologique, nie à la fois non seulement l'autonomie de l'esthétique, mais aussi la valabilité intrinsèque des considérations comparatistes, transférées toujours vers un *ailleurs*.

Les esthéticiens, à leur tour, semblant être, et ils le sont en effet, mieux placés à ce propos. Il est utile de rappeler qu'une des vieilles acceptions du terme «littérature» (= l'étude de la littérature) embrassait aussi les «principes» ou les «éléments» de la littérature, c'est-à-dire la théorie générale de la littérature. Cette orientation était déjà précisée au XVIIIe siècle et elle continue au siècle suivant. La «littérature générale» ne fait que s'y insérer et prolonger, à sa manière, cette tradition. Elle mène à la solution réelle du problème : la littérature générale ouvre la voie à une théorie générale de la littérature et finit par être assimilée — partiellement ou totalemant — à celle-ci.

Les traditions plus philosophiques du comparatisme allemand sont plus favorables aux «théories», sinon aux considérations de portée générale. D'abord, par une synthèse essentielle entre «théorie, histoire et critique», synthèse qui constitue à partir de l'époque romantique, la base même des études littéraires considérées comme une branche de la *Kunstlehre*. Cette triade est reprise par de larges secteurs de la *Literaturwissenschaft*, y compris par celle d'orientation comparatiste. Encore plus notable est, de notre point de vue, l'assimilation de *vergleichende* à l'*allgemeine* (pour conserver la terminologie allemande), en tant que discipline unitaire dont l'objectif est la poétique ou la théorie générale de la littérature. La littérature comparée ne produit donc pas seulement les concepts littéraires de base et une méthode adéquate, mais aussi et surtout une critique des fondaments théoriques de la discipline, critique capable d'élaborer un nouveau concept de «littérature», ou tout au moins une *«réflexion sur la littérature en général, qui est toujours comparatiste»* (Kurt Wais). C'est ainsi qu'on aboutit à une identification à peu près complète réalisée par une «science littéraire» qui soit à la fois «générale» et «comparée» et dont la fonction serait la «totalisation» *(Ergänzungsfunktion)*. Des poétiques contemporaines (Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, 1962) sont aussi à mentionner. Une poétique de l'Amérique latine (José Antonio Portuondo) se propse un objectif tout proche : une théorie de l'art littéraire qui recouvrirait la structure de toutes les littératures. Quant à une autre poétique, toujours cubaine (R. F. Retamar), elle envisage un but rigoureusement identique : *«La théorie générale de la littérature générale»*. Conclusion parfaitement logique d'un raisonnement mené jusqu'au bout.

Le comparatisme actuel, par quelques ouvertures de pointe, fonce dans la même direction, mais des incertitudes persistent. Il y a même des cas de surenchère. On déclare que le syntagme «théorie de la littérature» — pourtant si usuel, si consacré, si illustré ! — est «insolite», «problématique», pédant, esthétiquement «limité». On lui préfère, et de loin, celui bien plus prétentieux et plus rigoureux encore de «philosophie de la littérature». Mais même dans ce cas, l'objectif reste subalterne et colatéral : c'est un but parmi les autres et rien de plus, assigné libéralement à un comparatisme en peau de chagrin. Le véritable progrès aurait été une hiérarchie des objectifs et surtout le virage exclusif vers la théorie. Ce mouvement semble se dessiner finalement dans quelques prises de position récentes. On y accepte l'équation fondamentale : l'équivalence entre le *general literature*, la *poetics* et la *theory of literature ;* la «généralisation» descriptive du «langage moyen» de la littérature est envisagée comme parfaitement possible, même désirable ; les objectifs du comparatisme et de la théorie de la littérature sont reconnus donc comme identiques. L'article-programme de la dernière revue spécialisée allemande *(Komparatistische Hefte)* approuve ouvertement la conversion du comparatsime en une «réelle littérature générale» *(wirklich allgemeine Literaturwissenschaft)*, dont l'objet sera bien la «littérature universelle» ou «la littérature». Même si — recul important — celle-ci n'est pas à chercher en soi, mais seulement dans les «littératures» (nationales, etc.) *(nie als solche sondern nur in «Literaturen» sich zeigt)*. Mais pour chercher quelque chose, il faut savoir d'abord ce qu'on cherche, avoir au moins un schéma conceptuel «derrière la tête». En France, les poéticiens devancent les comparatistes au moins par leur «Centre de poétique comparée» et leurs *Cahiers de poétique comparée* (1/1973). La ratification de la «poétique comparative» est enfin un acquis : elle a même obtenu le *nihil obstat* de la part de S.F.L.G.C. Les projets les plus prometeurs en la matière s'intéressent aux *«procédés universels»* de la poétique comparée et à *«la liste de quelques principes les plus généraux»*.

Quand on remonte la tradition en la matière, nous ne retrouvons — pour en conclure — que deux positions explicites et d'une teneur effectivement programmatique. Après certaines hésitations relatives à l'ancienne signification de la «littérature générale», rejetée d'ailleurs, René Wellek ne voit plus aucune différence (sémantiquement du moins) entre celle-ci et la théorie de la littérature, la «poétique» ou les «principes» de la littérature. Quant à Etiemble, il tranche entre la *«littérature comparée à l'ancienne»* et *«la littérature générale de l'avenir»*, ce qui veut dire qu'il passe de la «littérature générale» à l'«esthétique» et à la «rhétorique». Retenons, parmi ses nombreuses déclarations, celle-ci, la plus concise et la plus précise : l'étude comparée des littératures nationales *«doit finalment nous permettre d'élaborer une littérature générale et une théorie de la littérature»*. Il s'agit somme toute de pesser *«d'une étude strictement analytique de chaque littérature à l'étude synthétique de la littérature en général»*. Des philosophes, qui remontent aux fondements du savoir romantique qui l'ont ébauché, entérinent le même projet.

Adrian MARINO

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

AUGUSTIN BUZURA

«Decît să fac confidenţe de ordin spiritual — *scria Julien Green* — mai degrabă m-aş dezbrăca gol puşcă în piaţa Concorde».

E greu de dedus toate motivele care l-au îndemnat tocmai pe autorul cunoscutelor jurnale *să facă o asemenea mărturisire, însă, acum, în faţa întrebărilor sînt tentat să spun aproape acelaşi lucru.*

De ce scriu ? În ce cred ? Cît ar părea de curios, în sfertul de veac de cînd mă străduiesc să exist ca scriitor, mi le-am pus de prea puţine ori şi doar o singură dată m-am străduit să răspund în scris, cu cîţiva ani în urmă. Aflat în situaţia de a repeta gestul, mă încearcă aceeaşi crispare.

Îmi place să-mi dovedesc sentimentele, convingerile, nu să le teoretizez. Ele trebuie să transpară din cărţi şi din tot ce fac. Iar apoi mi-e frică de cuvinte mari : utilizarea lor excesivă, fără o acoperire faptică reală le-a cam golit de sens ; viaţa ni s-a umplut de adjective ; superlativele au ajuns să acompanieze faptele mici ; vorbirea firească, responsabilă, începe să iasă din uz. Oare facem numai lucruri excepţionale, decisive, hotărîtoare ? Plus că întotdeauna ceva rămîne nespus : nu poţi, nu ştii, n-ai cum să-l spui, nu reuşeşti să explici toate faţetele răspunsului la o întrebare atît de complicată. Oricum el nu poate fi diferit de cel al mediului în care te-ai format şi încă înainte de a ajunge să-l cristalizezi — aproximativ, firește — în cuvinte, îl ai în sînge, îl simţi, iar meseria aceasta îngrozitor de dificilă, de scritior, te caută...

Acum, dacă mă gîndesc bine, îmi dau seama că, în realitate, cu cît mă credeam mai departe de ea, cu atît eram mai aproape... Iată, am mînuit cu destulă pricepere coasa, lopata, fierăstrăul, plugul. Fără voia mea, m-am pomenit funcţionar, învăţător, ba chiar şi angajat sezonier la fostul circ Krateyl. De asemenea, am străbătut, uneori cu moartea în suflet, galeriile de sub munţii Băii Mari şi cînd auzeam de copturi şi surpări, acolo, la şase sute de metri adîncime, mă gîndeam doar la banala viaţă, să trăiesc pur şi simplu. Pe atunci, a scrie echivala pentru mine cu a semna statul de plată ; nici nu mă gîndeam că, de fapt, tocmai în acele zile, în subconştient mi se întipăreau, într-o primă formă, cărţile de mai tîrziu, că atunci descopeream ce înseamnă a trăi, a crede, a avea o convingere.

În liceu, dar şi în lunile atît de lungi cînd încercam să alfabetizez forestierii de la o exploatare din inima munţilor, visam cu disperare să devin sculptor şi nu era spaţiu liber în Baia Mare şi în satele din Maramureş în care să nu văd statui modelate de mine — de unele proiecte nici astăzi nu mă ruşinez —, dar soarta, care m-a purtat după voia ei, mi le-a respins şi astfel m-am pomenit medic. Mi-a plăcut enorm această meserie ; în locul statuilor făceam planuri de cercetare în domeniul atît de vast al psihiatriei : nerușinat aproape, îmi scrisesem teza despre Shakespeare *în psihiatrie şi, stîrnit de Huxley, îmi strînsesem o bibliografie serioasă despre psihedelice cu ajutorul cărora mă gîndeam să cercetez «din interior» schizofrenia.*

Cred că am fost inconştient aproape cînd am renunţat la o certitudine, medicina, pentru o iluzie : literatura. De atunci, cu fiecare carte, articol, etc., am certitudinea că o iau mereu de la zero, nu m-a părăsit o clipă senzaţia de începător. Acum, la atîta vreme de la acea decizie, îmi vine în minte observaţia

patriarhului Miron după ce l-a întrebat pe Gala Galaction de ce s-a făcut preot: «Literatura a pierdut, iar biserica n-a cîştigat!» Deşi nu o dată în faţa paginii albe sau scrise am avut impresia că în cazul meu medicina a pierdut, ştiu că drum de întoarcere nu mai există.

Sigur, nici una din cărţile scrise nu m-au satisfăcut, dimpotrivă; distanţa dintre carte şi modelul ei mental a fost, de fiecare dată, copleşitoare. Deşi am scris în ultimii ani terorizat de senzaţia că fiecare rînd ar putea să fie ultimul, deşi le-am refăcut şi re-refăcut, la sfîrşit, în locul mulţumirii aşteptate, dorite, visate, m-a întîmpinat spaima, insatisfacţia, deruta: chiar nu mi-e dat să ajung vreodată, fie şi pentru o clipă, la ... Tipperary?

De ce mai scriu? Îmi vine-n minte răspunsul ciobanului ardelean cînd este întrebat de ce poartă cojoc şi căciulă în mijlocul verii: «Asta-i situaţia!» Şi dacă totuşi am o satisfacţie, ea este de altă natură: în meseria aceasta, mai mult decît în cele pe care le-am cunoscut, mă simt mult mai liber, spaţiul de investigaţie este nelimitat, nu depind decît de... Steaua Polară. Iar apoi, nimeni nu mi-a dat-o, nimeni nu m-a făcut scriitor şi, prin urmare, nimeni nu mi-o poate lua; cît există hîrtie şi cerneală nimic nu mă poate opri să scriu — fireşte, în afară de vreun accident biologic! — iar la o adică mi-aş «construi» cărţile în memorie şi, ca în 45°—Fahrenheit, le-aş... vorbi!

În faţa hîrtiei albe am redescoperit sentimentele întîlnite odinioară în mină, spital, laborator sau la coarnele plugului; profesia aceasta te obligă să-l înţelegi şi pe echilibristul pe care, la nevoie, jos, nu-l aşteaptă plasa elastică, şi pe juristul aflat în faţa unor cazuri disperate şi pe cercetătorul care forţează «porţile cunoaşterii», şi pe genist şi pe Kamikadze, să ai cîte ceva din fiecare.

Scriu, aşadar, din toate motivele sugerate, din motivul necunoscut invocat adesea de Rebreanu şi nu numai de el; înainte de toate scriu fiindcă acesta mi se pare unicul meu rost, lucrul cel mai dificil pe care mă încăpăţînez să-l fac. Am scris şi scriu numai într-o stare de revoltă: împotriva a tot ceea ce-l înjoseşte pe om, îi reduce dreptul de a fi liber, de a cunoaşte, de a se bucura şi de a-şi exprima ceea ce crede şi simte. Pentru mine scrisul înseamnă deci revoltă împotriva morţii biologice, dar mai ales psihice. Dacă morţii biologice n-avem cum să i ne opunem, cu moartea psihică avem absolut toate mijloacele pentru a ne confrunta. Cuvîntul are o forţă formidabilă; el a înălţat adesea monumente false, umilitoare, dar a dărîmat şi mai multe... La noi, Inochentie Micu, cum spune Blaga, a luptat singur împotriva unui imperiu. Pe alte meridiane, mai demult, dar şi în zilele noastre, încleştări asemănătoare, aparent fără şanse, au sporit greutatea în aur a cuvîntului scris, încrederea în forţa lui şi în puterea omului de a se regenera, de a se opune la tot ce-i împiedică dezvoltarea normală, la tot ce-l împinge spre epocile de început ale speciei noastre. Opera de artă are o forţă teribilă, iar astăzi scriitorul, mai mult ca în oricare epocă, are un rol deosebit în a apăra acele valori fără de care omul nu se poate numi om. Mai mare sau mai neînsemnat, cu audienţă largă sau restrînsă, cu nume de rezonanţă sau fără, scriitorul trebuie să rămînă pe baricadele dreptăţii, adevărului, omeniei, libertăţii. Viitorul unui popor depinde de numărul conştiinţelor sale, de aceea este foarte important orice om cîştigat pentru viitor.

Sigur, se poate scrie şi detaşat de lume, făcînd abstracţie de toate frămîntările cotidiene. Se poate trăi cizelînd la nesfîrşit cuvinte, lustruindu-le cu migala bijutierului, cu gîndul la un iluzoriu viitor, supunîndu-te tuturor capriciilor clipei sau făcînd planuri îndrăzneţe «din cuţite şi pahară». Numai că viitorul are toate rădăcinile în prezent, are foarte mult din chipul prezentului, din datele lui. De aceea, atît cît sînt, prefer această încleştare de zi cu zi, prefer să trăiesc azi şi să fiu util azi.

Am visat multe lucruri, inclusiv să studiez prin marile biblioteci ale lumii şi să fac gazetărie. Nu s-a prea putut. Nu de puţine ori mi-a fost dat să întîlnesc confraţi mai interesaţi de propriul lor destin decît de al celor pentru care trebuie să scriem, să le exprimăm gîndurile, întrebările, durerile şi bucuriile. Cu timpul mi-am legat toate proiectele de proză. Ele depind numai şi numai de mine. Ştiu că nu voi ajunge vreodată la... Tipperary, dar sînt convins că întotdeauna voi putea fi găsit undeva pe acest drum alături de cei care se opun comerţului cu vorbe, înjosirii omului, încălcării drepturilor sale, adică alături de cei ce se confruntă cum pot cu moartea psihică.

SAECULUM

BICENTENAR STENDHAL

Bilan critique d'une approche psychanalytique

On se souvient qu'au terme d'une étude sur Stendhal, dans *Littérature et Sensation*, J. P. Richard constatait que parler de cet auteur, c'était se condamner à l'impression qu'on n'a rien dit, qu'il vous a échappé. J'ai éprouvé moi aussi ce sentiment en m'engageant dans la voie d'une interprétation analytique du rapport entre son écriture et ses thèmes. Ici l'insatisfaction est peut-être plus vive encore. A la limite, elle mènerait à la question : que prétend-t-on au juste découvrir ?

Nous savons que la portée de l'analyse diffère du tout au tout quand on passe de la pratique clinique sur une personne à un mort dont subsiste seulement en ensemble de textes et de témoignages. Dans le premier cas s'instaure une relation duelle entre individus où il s'agit de rechercher dans l'histoire archaïque de l'un le noeud d'un comportement névrotique et, pour parler sans nuances, de le dénouer par le biais de l'abréaction et du transfert, d'amener à la fin le patient à une réinsertion normale dans l'existence, du moins au seuil. Lacan observe avec justesse : «*Dans le recours que nous préservons du sujet au sujet, la psychanalyse peut accompagner le patient jusqu'à la limite extatique du „tu est cela", mais il n'est pas en notre seul pouvoir de praticien de l'amener à ce point où commence le véritable voyage*» [1].

Le champ de l'exploration, de même que son instrument, relèvent aussi de parole pure quelle que soit notre conception de l'inconscient. Cette réserve exprimée par Lacan sur les pouvoirs ultimes de l'analyse est pour le critique encore plus importante. Le voyage que le patient commence, en théorie après guérison, est pour l'écrivain achevé. Nous interrogeons du posthume. En outre, il a choisi parmi d'autres chemins possibles, celui de l'expression écrite, faisant le cas échéant l'économie de cette relation temporelle réçue de concert avec l'analyste, à supposer que l'éventualité se soit offerte, ce qui n'est pas le cas bien entendu au 19-ème siècle, a supposer aussi qu'elle fut souhaitable. La perspective nous met en présence de grandes difficultés.

Nous devons en effet examiner non plus le rapport direct entre la conduite actuelle d'un homme et ses conflits archaïques, mais le rapport entre une oeuvre et des pulsions infantiles présumées. Encore une fois nous ne disposons plus que de textes comme l'archéologue ne dispose que d'inscriptions. Jean Bellemin-Noël, il me semble, use ici d'une comparaison heureuse avec une partie d'échecs. Quand celle-ci se joue, chaque coup offre un éventail de possibles, de même qu'un ouvrage en train de s'écrire offre un éventail de décisions éventuelles dont nous choisissons en principe la meilleure. Le texte, lui, représente une partie jouée dont les possibles contemporains de la gestation ont disparu. Nul n'a à les connaître sauf l'auteur qui

---

[1] Lacan, *Ecrits, I, Le stade du miroir*, p. 97 (Point/Seuil)

emporte avec lui son secret et ses repentirs, toutefois pas en entier : des ébauches, des carnets, des brouillons peuvent subsister, mais ce sont encore des traces et le plus souvent lacunaires. Pourtant dans notre perspective, c'est là que notre attention doit se porter, sur le rapport entre la décision et l'alternative préalable.

En effet dans le choix d'un possible parmi d'autres, c'est à dire telle évolution d'une intrigue, telle destinée assignée à un personnage, telle péripétie, tel mot plutôt qu'un autre, deux sortes de considérations peuvent entrer en ligne de compte : l'une relève de la logique de la forme qui impose des limitations variables. Aussi libre soit-elle, et le roman est la plus libre, elle ne peut tout enclore, et je me servirai à mon tour d'une comparaison, mais leibnizienne : un univers romanesque ne peut en droit inclure que des compossibles, soit des possibles en harmonie de coexistence, ne serait-ce par exemple que l'unité d'un caractère — et là nous apercevons que la portée de cette exigence ne sera pas la même dans le monde d'un Flaubert ou d'un Dostoïevski. En bref si l'auteur est omniscient, il n'est pas tout puissant, il n'est pas vraiment Dieu. C'est là que les choses deviennent intéressantes. La logique de la forme ne va pas toujours dans le sens du désir, si l'on admet que le possible en est l'expression plus ou moins voilée, qu'il incarne le rapport vécu de l'auteur à son texte, aux mots.

Porquoi écrit-il ? Entre diverses raisons, c'est qu'il y trouve une satisfaction fantasmatique et il répugne à devoir parfois y renoncer. La nature de son style dépend ici du degré de contrainte qu'il parvient à s'imposer. Le champ des possibles est un lieu d'angoisses, de débats avec les pulsions qui se glissent dans le texte de manière plus ou moins consciente et bien entendu l'omission, la rature deviennent aussi significatives que le choix. On aperçoit encore que le mode d'écriture va opérer à divers niveaux et l'on pourrait en simplifiant placer la logique de la forme sous le signe du principe de réalité ; la spontanéité rédactionnelle du brouillon sous celui du *«principe de plaisir»*.

Là nous rejoignons enfin Stendhal chez qui la manière d'écrire va de toute évidence vers ce dernier. C'est ce qui m'avait d'abord frappé quand j'ai commencé à l'étudier. On se souvient du goût ostensible pour l'écriture transparente, propre, dénuée d'ornements comme de son dédain pour le travail sur le style : *«Je n'ai jamais voulu arranger»*. Il confesse à maintes reprises qu'il veut avant tout se faire plaisir en écrivant ; pourtant voilà un auteur chez qui les projections du subconscient devraient être les moins dissimulées, présentes directement dans sa thématique. *«La page que j'écris me donne l'idée de la suivante... Je ne fait point de plan»* [2]. Même si cela n'est pas tout à fait vrai, l'instrument analytique serait donc, semble-t-il, adapté à l'étude d'un écrivain qui improvise, donc se trahit et cherche à se trahir dans la mesure, on le sait, où son but est autant l'édification d'une oeuvre que la connaissance de soi.

En outre privilégier le langage spontané, s'épargner les contraintes des plans, se laisser porter par le flux des mots ne représente qu'une apparence de liberté. Une propriété de l'improvisation est de ménager sans cesse de faux hasards. Qui choisit, à la limite ? non pas le *je*, mais la pulsion qui le déborde. Quand Beyle s'abandonne à l'imagination qui souffle une péripétie à partir de la page de la veille, il donne seulement un champ opératoire à la thématique souterraine d'un esprit qui se voudrait toute lucidité. Il se place presque dans l'attitude mentale de l'écriture automatique. C'est par ce biais que je comprendrais les multiples inachèvements : il improvise dans le cadre d'une forme où tout n'est pas compossible, où tout ne saurait obéir au caprice fantastique qui permet de continuer à prendre du plaisir, ce qui équivaut chez lui à reproduire les situations matricielles dont la nature autorise l'achèvement : ainsi la fuite puis le retour, le bonheur carcéral. L'imagination de Stendhal est aussi pauvre en matrices qu'elle est riche en variations à partir de situations analogiques — d'où aussi les emprunts, pour ne pas dire les pillages.

Je voudrais maintenant donner un exemple plus développé de ce mécanisme, révélateur du fonctionnement de son écriture, et qui intéresse l'image paternelle. Je l'emprunterai au début de la *Chartreuse de Parme*.

---

[2] *Journal littéraire*, III, p. 210. *Oeuvres complètes*, au Cercle du Bibliophile, (Librairie du Grand Chêne, Aran, Suisse).

On a beaucoup discuté sur l'opportunité du premier chapitre. Balzac, on s'en souvient, voulait l'éliminer. Dans la perspective de l'économie de la forme, il avait raison. Pour un lecteur candide, l'entrée des troupes françaises à Milan fait pièce rapportée. D'ailleurs Stendhal défendait mollement le chapitre, mais en alléguant qu'il y avait pris un *«plaisir»* extrême. Or ce plaisir, à considérer l'exigence libidinale de l'écrivant, confère au chapitre une fonction très précise, le rend presque nécessaire.

Il s'agit en effet, sous le tableau d'histoire, de concilier l'intrigue avec une ébauche de *roman familial,* pour reprendre l'expression de Freud et de Marthe Robert. Il s'agit d'introduire dans le roman une équivoque sur la paternité réelle du héros. L'important, c'est la présence dans Milan du lieutenant Robert, et rien d'autre. La dictée de l'improvisation va partir de ce foyer trouble où se devine avec facilité le rapport hostile au père, à Chérubin Beyle. On se souvient que le lieutenant touche un billet de logement pour le palais de la Marquise del Dongo, alors, nous dit le narrateur, dans tout l'éclat de sa beauté. Allusion pleinement suggestive, presque rêveuse et le roman n'y ajoutera rien. Le choix du scripteur va à l'ambiguité, à l'insinuation, mais le possible suspendu s'en déduit facilement : *«Fabrice venait justement de se donner la peine de naître quand les français furent chassés et il trouvait par le* hasard de la naissance *(je souligne) le second fils de ce marquis del Dongo»*[3]. C'est seulement dans une note Chaper qu'il insiste : *«Il passait même dans le temps pour le fils de ce beau lieutenant Robert».*

Stendhal écrivant évolue donc au gré de la pulsion et l'influence de celle-ci pèse sur la ligne entière du roman. Fabrice bâtard et non simplement suspect de l'être, c'est un autre livre qui aurait été écrit. Ensuite, vous le savez, nous assistons à l'habituelle fuite, à la quête d'une paternité idéale en la personne de Napoléon, mais le caprice de l'imagination va nous ménager une surprise curieuse. Le beau lieutenant est devenu général dans l'Etat Major de Ney ! On le retrouve par un autre hasard en apparence extraordinaire, mais il faut croire que le roman familial est imprégné de culpabilité. La retrouvaille imaginaire se solde par une sorte de châtiment. Je fais allusion à l'épisode où le cheval du général est tué. Les soldats de l'escorte prennent celui de Fabrice en remplacement, jetant le cavalier à terre puis la troupe s'éloigne au galop. Le fantasme disparait du livre, la figure d'un père hostile, castrateur. Il a pris la monture du fils, l'instrument de sa puissance virile. (Le cheval joue d'ailleurs un rôle important dans l'oeuvre.) Nous voici ramenés l'équation oedipienne, au-deçà même. Il est d'ailleurs significatif que sur cet épisode le rythme aisé et vif de la dictée se soit essoufflé. D'après Arbelet, Stendhal l'aurait alors interrompue pour faire un voyage.

On revient ensuite à un trait permanent du romanesque : échappée/retour, et cette anabase. si l'on peut dire, est destinée à recouvrer une identité (faux nom durant la fuite), mieux une identification : enfance, lac, abbé Blanès, figure maternelle tant aimée.

L'improvisation obéit donc à un schèma subconscient que l'on retrouverait facilement avec des variantes dans d'autres oeuvres. Stendhal cherche sans cesse à récrire un *roman familial,* mais pour y réussir il y faut des conditions qui ne sont pas toujours remplies. La logique de la forme ou principe de réalité mettent des obstacles. Alors le plaisir cesse et là commencerait le romanesque flaubertien, ses contraintes, aux antipodes d'un auteur précisément exécré par Flaubert. C'est l'inachèvement symptomatique auquel il substitue parfois une recherche autobiographique en guise de relai.

L'exemple montre que l'approche analytique n'est pas sans portée. A partir d'un examen attentif du texte il este possible de reconstituer le passage du possible au choix, la trace du désir dans l'écriture, la préférence situationnelle révélatrice. On peut sans doute comprendre comment les pulsions archaïques d'un auteur l'ont amené à traiter tel ou tel genre d'intrigue, comment elles ont soufflé telle ou telle péripétie. Peut-on aller plus loin ? On rejoint ici ma question préalable. J'incline à répondre par la négative.

Ce n'est pas seulement parce que la partie est jouée, rendant nombre d'hypothèses invérifiables, mais parce que les conclusions éven-

[3] *Chartreuse de Parme,* p. II, édition Martineau (Garnier)

tuelles aboutissent à des généralités. Que les textes stendhaliens manifestent la présence de l'Oedipe c'est l'évidence, mais une évidence vague. La fixation à l'image maternelle existe aussi chez Proust, chez Baudelaire ou Nerval. Il faut rappeler ici ce que Mauron disait du symbole collectif : *«L'interprétation par le symbole demeure possible, mais vague puisqu'elle ignore l'originalité»*[4]. Tel est le cas. En outre l'examen du texte global offre configuration éclatée de signes à partir desquels il est très difficile d'établir une convergence. Ainsi, dans la *Chartreuse*, l'épisode de l'arbre planté par la mère de Frabrice pour commémorer sa naissance. Pour M. Turnell, c'est un symbole phallique et la peur que le frère ait coupé l'arbre, une angoisse de castration. Jean Prévost, lui, dans la branche cassée la prémonition de la mort de Sandrino. L'inconscient du texte demeure fondamentalement ambigu, et d'autant plus que le critique s'expose à être lui-même aimanté par des indices en connivence avec ses propres fantasmes et à construire à son tour une fable sur le texte. J'illustrerai ces diverses difficultés par un autre exemple, peut-être contre-exemple, et qui intéresse encore la figure du père.

Nous savons qu'elle est dans l'ensemble hostile : le père Sorel est ignoble et les paternités idéales elles-mêmes sont perfides (Robert, Mosca). Les textes autobiographiques accablent Chérubin Beyle, et avec une injustice révélatrice. Il existe toutefois une exception. Un roman important cherche à se bâtir sur une image positive : *Lucien Leuwen*. Là, chaque trait du père s'oppose à ceux des autres romans, comme M. Chaitin l'a bien marqué dans *The Unhappy few*. Les dispositifs habituels sont bouleversés. Nous sommes certes en présence d'un jeune homme qui cherche à s'émanciper, mais d'une famille heureuse où l'entente conjugale est exemplaire : père et mère s'aiment, adorent leur enfant et davantage semblent payés de retour ! Dès le début vous lisez avec surprise : *«Lucien avait un accès de tendresse pour son père»*[5], et père doué de toutes les vertus : homme d'esprit, généreux, serviable jusqu'à chercher une maîtresse pour son fils. Il multiple les déclarations d'amour, et il y aurait peut-être à s'interroger sur cette surenchère. En tout cas, on s'aperçoit peu à peu qu'il est beaucoup plus difficile de s'affranchir d'une protection de cet ordre. Si l'on passe sur les deux péripéties majeures, Nancy et Mme de Chasteller, la mission politique en Normandie, on constate que Lucien n'a cessé d'agir sous le regard de son père et d'être mené par lui en sous-main. Monsieur Leuwen le tire d'affaire quand il quitte Nancy et s'expose à être traité en déserteur. Il rétablit ensuite sa carrière compromise, essais encore de mettre dans le lit du fils une femme utile, Mme Grandet, entend le venger de l'animosité du ministre de Vèze, obtient pour lui la croix. En bref, Lucien devient un pantin dont il tire les ficelles.

Plus surprenant : à ce point le roman dévie de sa ligne ! Je parle bien entendu avec précaution en raison de l'état des manuscrits. La personnalité de Lucien prend du flou, celle du père grandit de façon extraordinaire. Désormais, c'est sa propre histoire qui nous sera contée. Il se met, on s'en souvient, à faire de la politique, forme sa légion du Midi avec des députés à sa solde, devient un tombeur de ministères, gagne la faveur du Roi. La paternité aimante est devenue écrasante !

Alors la narration s'embourbe, piétine. (L'oeuvre est dans l'ensemble statique). Que faire ? Lucien ou Beyle en prend conscience fort tard. Il refuse en fin de compte la gratification et la croix qui récompensent sa mission ratée : *«Que mon père n'ait plus à s'occuper de ma fortune politique»*[6]. Le mieux serait maintenant de s'en débarrasser, mais comment ? La faute technique constituée par cette déviation est plus grave que celle de la *Chartreuse* où, après Waterloo, le roman pouvait être facilement relancé. Stendhal ne s'en tirera pas. L'improvisation lui souffle la solution la plus banale et la plus facile, mais d'abord une contradiction. On a en mémoire la protestation de tendresse liminaire, sans doute fatale. Nous lisons, à l'approche de l'arrêt définitif de la narration : *«Lucien avait un grand remords à propos de son père. Il n'avait pas d'amitié pour lui ; c'est*

[4] Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, P. II (Corti).

[5] *Lucien Leuwen*, p. 201, édit. Del Litto (poche / Hachette)

[6] *Idem*, p. 591

ce qu'il se reprochait souvent sinon comme un crime, du moins comme un manquement de coeur». La phrase ressemble à celle que Julien Sorel pronoce quand son père lui rend visite en prison. Il y insiste : *«Il avait une honte intime et profonde à s'avouer, mais enfin il fallait bien qu'il se l'avouât, qu'il manquait de tendresse pour son père. C'était un tourment et un malheur presque plus âpre que ce qu'il appelait dans ses jours noirs, avoir été trahi par Mme de Chasteller»* [7].

Aussi Monsieur Leuwen meurt subitement, en une ligne. sans qu'on sache comment. Le roman reprend quelque vivacité, mais il est trop tard. L'infidélité aux schèmes subconscients ne pardonne pas. L'échec était inscrit dans les données. *Lucien Leuwen* ne pouvait être achevé, et d'autant moins qu'entre les deux lançées narratives, Beyle a rédigé *Henri Brulard* qui a dû redonner vie émotionnelle à sa préhistoire affective, contribuant ainsi à condamner le roman.

Il est même étonnant qu'il ait pu ensuite poursuivre si longtemps, mais c'était dans la veine du réalisme politique presque à la Balzac, où il était servi par une très riche expérience et qui le plaçait en marge de ses fantasmes personnels.

Qu'en conclure ? A la lettre du texte, on pourrait avancer que la méthode conduit à des résultats en divergence. Il est possible aussi de prétendre que les contradictions ne sont qu'apparentes, que nous venons de découvrir la clef des inachèvements et que l'entreprise de *Lucien Leuwen* illustre ce que la psychanalyse appelle l'ambivalence.

C'est probable, mais il est difficile d'ignorer que le roman porte la trace des aventures vécues à l'époque par l'auteur, son amour malheureux pour Matilde Dembowski ; qu'il est imprégné de l'histoire de son temps, bourré d'allusions politiques qui auraient rendu la parution scabreuse pour un fonctionnaire. Il est vrai que publication et achèvement sont à distinguer. Lequel a pesé le plus dans la décision d'abandonner ? Je penche pour l'infidélité à la structure profonde de l'imaginaire stendhalien, à l'appel impérieux suscité par l'autobiographie (inachevée, elle aussi) qui va le mener à la *Chartreuse de Parme*, c'est à dire à l'apothéose des figures féminines. Puis-je toutefois accorder une valeur scientifique à mes conclusions ? Il serait outrecuidant de le prétendre.

On touche ici aux limites de la méthode strictement psychanalytique, trop réductrice comme nous l'avons déjà souligné. Certes les relations parentales primitives dominent l'existence de Beyle et se répercutent dans les écrits de Stendhal, mais avons-nous découvert plus qu'il n'en savait, à sa façon, et qu'il révèle avec ostentation dans *Henri Brulard ?*

Tout le monde connait ces lignes : *«Ma mère, madame Henriette Gagnon (nom de jeune fille), était une femme charmante et j'étais amoureux de ma mère... Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements.. J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers. Je voulais toujours les lui donner à la gorge»* [8] et sa mort quand il a sept ans reste l'événement majeur de son existence. Là un destin était donc forgé, mais ce que la psychanalyse n'explique pas — et c'est pourquoi j'ai cité au début la pensée de Lacan — c'est la raison pour laquelle l'homme a voulu le jouer sur l'écriture, comment à partir d'un lot, somme toute banale et commune, il a trouvé sa singularité, celle de son oeuvre ?

Je crois que le problème, plutôt le mystère, ramène à l'histoire du sujet. Nous n'aurons chance de jeter quelque lumière sur lui que par l'étude minutieuse des interférences entre les signes du texte et les renseignements biographiques ; non pas le retour à la vieille division, l'homme/l'oeuvre, mais l'entrecroisement entre l'expérience existentielle et celle de *«l'écrivant»*.

Ainsi dans *Henri Brulard* ce qui nous intéresse n'est pas l'enfance de Beyle en tant que telle. Elle est semblable à beaucoup d'autres, mais, outre la lecture qui en est faite par l'entremise d'un individu devenu Stendhal, c'est la réinterprétation à laquelle il la soumet plus ou moins consciemment ou, si l'on préfère, le travail du fantasme rétroactif. En outre c'est l'insertion directe de ce travail dans le temps consacré à l'écriture d'une fiction, les rapports entre l'un

[7] *Idem*, p. 644.

[8] *Henri Brulard*, p. 26 (La Pléiade / Gallimard, *Oeuvres Intimes)*

et l'autre, la contamination de l'un par l'autre dont nous venons de donner quelques exemples.

Faut-il admettre avec Marthe Robert que la tentation romanesque dérive toute du *roman familial ?* Je serais moins systématique. Je dirais la seule tentation de l'écriture au sens le plus large. Chez Stendhal, l'attirance autobiographique est aussi forte, sinon plus. Les romans forment une petite partie de la masse énorme des textes. On comprend pourquoi : la logique de la forme y est infiniment plus souple, presque absente. Il peut céder sans réserve à ses pulsions, remodeler son passé au gré de ses fantasmes et, à la limite, en vertu d'une réaction circulaire, se donner le plaisir de croire qu'il a été cet enfant en partie inventé.

On rappelera en outre son inaptitude à bâtir un cadre fictionnel. Il doit toujours calquer son plan sur une histoire ou un ouvrage préexistants. Là encore, pour y revenir un instant, *Lucien Leuwen* a été l'exception, en dépit de la lecture préalable du *Lieutenant* de Mme Jules Gaulthier. Dans un fragment écrit à Civita Vecchia (du 31.I.1835), il confesse : *«Le plan a été ma plaie (ou mon tourment : plague) pendant tout le temps de ce roman, au contraire de Julien où le plan était donné et où je ne voulais admettre aucune altération à la vérité»* [9].

Cette dimension historique ou progressive de la recherche nous semble d'une importance égale à l'exploration du passé archaïque. La singularité surgit au niveau du devenir des données primitives, dans l'évolution et la maturation temporelle qu'elles subissent, en un mot dans le traitement auquel l'individu écrivant les soumet.

Je serais enclin ici à me séparer de Freud, quoiqu'il ait eu conscience de la difficulté. Il écrit dans l'*Introduction à la psychanalyse : «Nous trouvons sans peine que la haine du père est renforcée par de nombreux motifs qui ont leur origine dans des temps et des relations ultérieurs, que les désirs sexuels orientés vers la mère se coulent dans des formes qui, pour l'enfant, devaient être encore étrangères»* [10]. On ne saurait mieux dire et ces *nombreux motifs* appartiennent bien sûr au développement du fantasme rétroactif, à sa puissance de fabulation, mais Freud ajoute aussitôt : *«ce serait peine perdue que de vouloir expliquer la totalité du complexe d'Oedipe par le fantasme rétroactif et de le faire dépendre d'une époque plus tardive. Le noyau infantile persiste...»*

Pour ma part, j'estime que dans la perspective de l'écrivain la réinterprétation par le roman familial constitue l'élément essentiel, le champ de la recherche critique. La fiction de soi-même, dirais-je, issue de la fussion entre l'équation primitive et la contingence de l'histoire ultérieure recouvre à jamais la réalité du vécu. Aucune autobiographie ne sera exacte, si ce n'est d'intention, ce qu'il serait trop facile de vérifier, ne serait-ce que chez Rousseau. En d'autres termes, l'Oedipe ne se vivra ni ne s'écrira jamais deux fois de la même façon, tributaire des conditions datées de la prise de conscience, du rapport singulier que l'écrivain entretient avec le langage. Sartre remarque avec pertinence dans son étude sur Flaubert : *«Le passé préhistorique revient sur l'enfant comme Destin. C'est la source d'impossibilités permanentes... et c'est aussi la matrice des inventions les plus singulières»* [11].

Que voulons nous au juste découvrir ? demandai-je au début. On le constate : ce n'est pas exactement ce que la psychanalyse recherche, même si nous faisons usage de certains de ses concepts. Nos deux principaux exemples ont montré les limites de la méthode, les précautions dont nous devons nous entourer. Le bilan n'est toutefois pas négligeable.

Par l'examen du genre de fable que l'écrivain édifie à partir des données primitives de son existence, l'examen des particularités de son écriture, il se révèle possible de projeter un éclairage, d'une part sur l'accomplissement plus ou moins heureux de ses projets, de l'autre sur la relation entre la genèse des oeuvres et la thématique subconsciente de *l'écrivant.*

---

[9] *Lucien Leuwen*, note p. 650, ed. Martineau, t. 2 (Folio / Galli.)

[10] Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 316 (Payot)

[11] Sartre, *L'idiot de la famille*, I, p. 55 (Gallimard)

L'accomplissement plus ou moins heureux implique une référence esthétique. La lecture dans cette perspective — étroite, reconnaissons-le, quand nous avons affaire à un écrivain aussi important — ne doit pas perdre de vue cette dimension.

On se dit parfois en refermant un grand roman : pourquoi est-ce accompli ? pourquoi est-ce si beau ? Sans pouvoir espérer lever entièrement le secret, il serait alors permis de répondre : c'est que l'auteur a su trouver un principe d'accord ou mieux d'harmonie entre la logique contraignante d'une forme et le jeu compliqué de ses pulsions, qu'il a pu ainsi nous communiquer une part des satisfactions fantasmatiques qui, écriture faisant, s'y sont glissées.

Robert ANDRÉ

Quelques références :

Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation,* chapitre *Connaissance et tendresse chez Stendhal* (Seuil)
Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (TEL/Gallimard)
Chaitin, *The Unhappy few* (Indiana press)
Jean Prévost, *La Création chez Stendhal* (Mercure de France)
Robert André, *Ecriture et Pulsions dans le roman stendhalien* (Klncksieck, 1977).

MIRON COSTIN

Cuvînt întru cinstirea cronicarului

Cuvîntul e înfricoşător, rostirea este osînda veşnică pentru omul scrisului, dacă iese din lumina Logosului Iubirii şi Adevărului.

«Eu voi da seama de ale mele cîte scriu !»

Iată testamentul moral al întregii noastre literaturi, pentru că vine de la cel dintîi, de la întemeietorul care, precum Isaia proorocul fierăstruit, Miron Costin decapitat cu o rămăşiţă sfîntă de zece copii, îşi ridică opera la rang de profeţie testamentară.

«Nici este şagă a scrie ocară veşnică unui neam. Că scrisoarea este un lucru veşnic.»

Este cu adevărat cumplit acest cuvînt ce l-ar fi putut rosti un Eminescu sau Hölderlin. Neamul odată vieţuind, devenit organic, intră în pronia divină, el este vrut în eternitate şi a te lega de umbre şi căderi de o clipă, a-l osîndi în mare pentru vremelnic este o impietate în eternitate.

Evlaviosul Miron Costin ştie că neamurile, fiecare cu slava lui, au o destinaţie în eschaton, că vor aduce roadele vieţuirii lor istorice în faţa Mielului din viziunea de pe Patmos, că neamurile întemeiate în Logosul întrupat în istorie nu dispar niciodată. De aceea îl cinstim pe acest sfînt părinte al neamului nostru, Miron Costin.

Ioan ALEXANDRU

Un mare «clasic» al literaturii vechi

Miron Costin este un «clasic» al secolului al XVII-lea, nu în sensul consacrării valorii lui şi intrării între *clasici,* ci în sensul apartenenţei la un stil şi o epocă clasiciste, care se recunosc la cei mai de seamă oameni de carte, prin formaţie culturală, izvoare, încercare de limpezire a scrisului şi a faptelor de istorie şi viaţă românească, prin accesibilitate largă [1].

[1] Vezi încercarea de argumentare în articolul nostru *Un secol al clasicismului românesc-secolul al XVII-lea,* în RITL, tom. 28, 1979, nr. 4, p. 505—512.

Grigore Ureche a deschis porțile istoriografiei românești originale în limba română, cu știință erudită, care a fost numai a lui în generația sa [2] și fără de care n-ar fi putut să deslușească începuturile de istorie românească foarte greu de închegat la vremea respectivă. Dealtfel, și el este o coloană de susținere a acestui secol de clasicism românesc, alături de alte mari personalități ale momentului : mitropolitul Varlaam, Udriște Năsturel, Nicolae Milescu, Stolnicul Constantin Cantacuzino, mitropolitul Dosoftei ș.a. Înainte de Ureche scrisese în limba română un prețios *Cronograf* (1620) Mihail Moxa, dar el nu face altceva decît să prelucreze *sui-generis* un izvor bizantin [3]. Așadar, Gr. Ureche începe și Miron Costin continuă istoria Moldovei în forme vizibil literare.

Miron Costin se încadrează unui clasicism românesc și prin mersul vieții, cu un sfîrșit de tragedie antică. Cîteva date biografice devin marcante pentru om și scriitor, luați la un loc.

Născut în 1633, el și-a petrecut copilăria și anii de tinerețe în Polonia, unde tatăl său, hatmanul Iancu Costin, se refugiase cu familia (1634) și unde Miron Costin a urmat tradiția avansată a învățămîntului de tip clasic la colegiul de la Bar, și, probabil, și în alte școli. Iancu Costin nu s-a mai întors în Moldova pînă la moarte (1650), dar unii dintre copii (a avut nu mai puțin de unsprezece), între care Miron și Velișcu, au intrat în țară spre sfîrșitul domniei lui Vasile Lupu (1652—1653), de urgia căruia fugise bătrînul Costin în Polonia, însă cu care fiii săi s-au împăcat.

Fiind nobil și dotat intelectual, cum nu apare nici unul din ceilalți frați (între altele, vorbea și scria curent latinește, de asemenea stăpînea limba polonă și ucraineană, nefiindu-i străine greaca și latina), Miron Costin a intrat de tînăr în relații înalte pînă la curtea regilor Vladislav IV (1632—1648) și Jan Kazimierz (1649—1668). Ca obligație de nobil, a participat la bătălia oștilor polone de la Beresteczko (1651), conduse cu succes chiar de rege, împotriva atacurilor date de cazaci și tătari, despre care Costin dă știri complementare, în cronica sa [4]. A continuat să cultive relațiile cu mari personalități polone și, după ce s-a întors în Moldova, a purtat corespondență cu unele din ele [5], a fost trimis nu o dată de domnii moldoveni în țara vecină ca să medieze importante acte politice, iar în 1683 nu a fost luat cu forța (era o simulare), ci a plecat de bună voie după cum tot de bună voie și-a luat odoarele și a urmat același drum și mitropolitul Dosoftei, pentru că, după despresurarea Vienei de către Jan Sobieski, intelectualii moldoveni vedeau imperiul otoman în destrămare și puterea polonă în stare să aducă libertatea popoarelor creștine. Dealtfel, înainte de acest succes al lui Sobieski, Miron Costin îl solicitase (1680) să pornească cu război împotriva turcilor [6], iar acum povestea cu cele spuse de Costin lui Duca Vodă : «*Ce putere au ei să vie asupra Mării Tale ?*» (un podghiaz leșesc) nu era decît un act «înșelătoriu» — cum zice Neculce [7]. De fapt, dușI în Polonia, Duca Vodă a pierit acolo, în schimb, lui Miron Costin regele Sobieski i-a pus la dispoziție castelul său de vînătoare de la Daszów (actualmente Dașava în Ucraina), unde a scris, după cum se știe, *Historia polskimi rytmami (Istorie în versuri polone)*, în cinstea monarhului. Tot acum (1684), boierii moldoveni refugiați îi cer regelui Sobieski

---

[2] Cf. I. Ç. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, Editura Academiei, 1972, p. 197—271.

[3] Idem. *Începuturi ale scrisului istoriografic românesc : Mihail Moxa*, în *RITL*, tom 31, 1982, nr. 2, p. 171—175.

[4] Miron Costin, *Opere*, I, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958, p. 134 și urm.

[5] Pentru scrisori vezi E. Lintz (Elena Linția), în *Rocznik Przemyski*, IX, 1958, nr. 1, p. 208—209 și idem, *Două scrisori inedite ale lui Miron Costin*, în *Studii de istorie*, 1958, nr. 5, p. 79—88 (scrisori către A. S. Szczuki, una din 1684, alta din 1685) ; vezi, de asemenea, K. Sarnecki, *Pamiętniki z czesów Jana Sobieskiego*, ediție J. Wolinski, Varșovia, 1958 (scrisoare către Marek Matczynski, căruia îi adresează și *Kronika Ziem Moldawskich i Multanskich)*

[6] Ion Moga, *Rivalitatea polono-austriacă și orientarea politică a țărilor române*, Cluj. 1933, p. 81

[7] *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ediția a II-a de Iorgu Ioardan, București, Minerva, 1982, p. 277.

să le scoată țara de sub stăpînirea turcească și să introducă în Moldova ordinea nobilimii polone[8]. Actul a fost compus, chiar de Miron Costin. Faptele vorbesc de la sine.

Întors în țară sub domnia lui Constantin Cantemir (1685—1693), la chemarea acestuia, s-a pomenit din mare logofăt doar staroste de Putna, în sudul țării. Devenise suspect, mai ales că a continuat să întrețină relații secrete cu demnitari poloni și cu regele[9]. Și cu toate relațile de încuscrire (Pătrașcu, fiul lui Costin s-a logodit cu Safta, fiica lui Cantemir), adversitatea s-a accentuat, iar știrile despre uneltirea de detronare a domnului și urcarea pe tron a lui Velișcu Costin nu sînt simple scornituri. A urmat tragedia[10]: fraților Costin le-au căzut, pe rînd, capetele, în decembrie 1691.

Cu o viață după cum se vede, zbuciumată, «*de nu sta de scrisori* (scrieri), *ce de griji și suspinuri*», trăind într-adevăr «*cumplite vremi*», cu gîndul mereu la redresarea și întărirea țării, Miron Costin a găsit totuși timpul-zăbavă nu numai pentru cetitul cărților, cîte i-au stat la îndemînă, din antichitate și pînă în vremea lui, dar și să scrie opere de însemnătate multiplă, dezvăluind fețe noi la orice nouă cercetare.

În genere, Miron Costin a intrat și a rămas în tratate și în conștiința intelectuală drept un «*cronicar*», chiar dacă este trecut printre «*marii cronicari moldoveni*»; pentru a-l relansa, i se caută uneori forțat (pentru ce este opera sa în linii mari) elemente de curent european sau metodă, considerate de «modernitate», la care nu s-a gîndit vreodată[11]. Ceea ce însă se poate accentua și argumenta cu toată hotărîrea este faptul că Miron Costin nu este un simplu *cronicar*, ci un adevărat *scriitor* și nu pentru stilul literar personal, prin care se disting și alți cărturari vechi, ci pentru turnarea materiei narative în viziune proprie, pedalînd pe dramele umane (în conformitate cu «*cumplitele vremi*»), punctate adesea de comedia unor incidente și de tragedia unor tulburări individuale care nu se înscriu pe orbita grea a istoriei, drame desfășurate uneori pe fundalul de minuni sau cataclisme ale naturii cosmice și pămîntene.

Din acest punct de vedere, trebuie spus din capul locului că *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche Vornicul de Țara de gios*, încheiat în 1675, este, în ultima instanță, o «comedie umană» cu personaje mărețe și figuri josnice, prinse în trăsături caracterologice de pana sa măiastră; este, adică, nu o *istorie* cu date rigide, ci un *roman istoric*, în care eroii se mișcă viu, nu sînt de muzeu și asupra lor și a evenimentelor în care se integrează cad cu predilecție observațiile și meditațiile autorului. Acest lucru iese în evidență și prin comparație cu alte tipuri de *istoriografii* (mai cu seamă externe), în care faptele și oamenii se perindă rece, ca existențe de sine, fără participarea vieții dată de autor. Aceasta se poate sublinia cu atît mai mult, cu cît Miron Costin a cunoscut direct sau din relatările contemporanilor o bună parte din evenimentele și personajele despre care scrie și deci imaginile sînt ieșite din percepția nemijlocită, nu transmise numai din izvoare. De aceea s-a și insistat asupra caracterului memorialistic al scrierii[12], deși — în ceea ce ne privește — credem că este vorba de mult mai mult.

Trăind în vremuri de «cumpănă», Miron Costin a devenit sensibil la viața și caracterul insului, mic sau mare, la psihologia lui presată de întîmplări mizerabile. Nu se mulțumește astfel numai cu înșirarea evenimentelor, în desfășurarea lor istorică. Se poate spune că în *letopisețul* său ies în evidență mai ales asemenea *tablouri* asupra destinului uman pe fundalul evenimentelor povestite.

Iată, de pildă, cum sub domnia lui Alexandru Iliaș (1631—1633) se scrie o pagină de *roman* senzațional, cu răsturnări de situații și de psihologii. Domnul,

---

[8] Cz. Chowaniec, *Miron Costin en Pologne* în *Închinare lui N. Iorga*, Cluj, 1931, p. 114.

[9] Hurmuzaki, *Documente*, Supliment II—3, p. 156, 176, 184.

[10] I. Tanoviceanu, *Marele spătar Ilie Tîfescu și omorîrea lui Miron și Velicico Costin*, București, 1910.

[11] Vezi: Cristian Livescu, *Miron Costin barochistul sau despre căderea în lume a «firii neștiutoare»*, în volumul *Scene din viața imaginară-Eseuri critice*, București, 1982, p. 237—276.

[12] G. G. Ursu, *Memoralistica în opera cronicarilor*, București, Minerva, 1972, p. 84 și urm.

la îndemnul consilierului și cumnatului său, Constantin Batista Vevelli, grec de origine, pune la cale asasinarea marilor demnitari moldoveni în frunte cu vornicul Vasile Lupu, care se împotriviseră la Poartă ca să urce pe tron. Boierii nu cad în capcana întinsă, fiind preveniți de un om de casă al voievodului *«cum în ziua de Paști avea să-i omoare»*. Drept răspuns, pun ei la cale o revoltă a mulțimilor împotriva stăpînirii și a grecilor de care era înconjurat domnul (între ei, firește, Batista Vevelli). Iar, cînd i se anunță voievodului, că *«s-au rădicat țara și strigă pre greci»*, acesta își dă seama că trebuie să părăsească tronul, spunînd amărît : *«— Dacă să rădică pre greci, pre mine să rădică. Și văzînd atîta mulțime, nu s-au apucat de nemică, numai de grija să hălăduiască cu casa sa de gloate»* [13].

Mîndru și rău ca domn *(«ținea pe boieri închiși pen ieșitori»)*, Alexandru Vodă devine acum umil și nu știe cum să scape mai repede, căci mulțimea dezlănțuită *(«prostimea desfrînată»)* nu mai poate fi stăpînită nici de boierii care o instigaseră la turburare. Formată din țărani, apăsați *«de greutăți și netocmeli»*, gloata se ține scai, și cu strigăte, de convoiul domnului, pornit cu familia spre Constantinopol, încît *«mai nu era în puterea boierilor a-i opri. Ce și pre Vasilie vornicul, anume că este și el den greci, au zvîrlit unul cu un os [ca într-un ciine !] și l-au lovit în cap, den care lovitură au fost Vasilie vornicul multă vreme rănit»*.

Dar amenințarea nu se termină aci, căci i-au ieșit înainte, pe drum, în șesul Bahluiului, altă mulțime de oameni care striga : *«— Dă-ne, doamne, pre greci»*. Și continuă Costin : *«Unii hăicăia* (huiduia), *alții suduia* [...]. Și acolo au *strigat pre Batiște să le dea, carele era tot aproape de Alexandru Vodă. Ce nu sta domnia de grija lui, ce de grija sa»*. Domnul n-a mai ținut, deci, seamă că-i era cumnat *«și numai ce i-au zis să să depărteze de dînsul. Și așa l-au apucat și l-au dat pre mîna țăranilor. Nespusă vrăjmășia prostimii ! Fără de nice o milă, de viu, cu topoară, l-au făcut fărîme !»*

Miron Costin toarnă istoria în desfășurare de tragedie și clădește o adevărată intrigă literară. Tensiunea narațiunii crește de la un episod la altul. Boierii voind să-l scoată pe domn din ochii mulțimii, l-au îndrumat cu suita pe un drum de pădure. Răsgîndindu-se, mai pe urmă, că s-ar putea strecura spre Bugeac, la tătari, și să se întoarcă răzbunător în țară, au trimis din nou după el un grup să-l supravegheze pînă la trecerea Dunării. Cînd s-a văzut ajuns din urmă, domnul a fost cuprins de spaima că totul a fost doar o înscenare ca să-l omoare în codru. Miron Costin prinde magistral tremurul vieții și emoția omului : *«Și dacă s-au apropiat boierii, le-au zis Alexandru Vodă cu lacrămi : „Mă rog pentru fiul meu, Radu Vodă, să-l lăsați viu !“»* Lăsat deci în viață, domnul se mai gîndește, ca orice părinte, numai la salvarea fiului său. Dar probabil că, printre lacrimile de pe față, a zîmbit fericit, cînd Nicolae Buhuș vistiernicul, mișcat de drama omului, i-a spus, cald și omenește, ca și cînd n-ar fi făcut niciodată parte dintrei cei destinați să le cadă capul, *«să n-aibă nice o grijă, nice să se gîndească măria sa c-au venit cu vreun rău, numai poftește țara pre măria sa să meargă pre Bîrlad spre Galați, să nu aducă vreun rău asupra țării, cu tătari. Și i-au giurat să n-aibă nici o grije»*.

Așadar, Miron Costin urmărește atent jocul psihologiilor, nobletea sentimentelor, omenia care nu piere de tot nici în înfruntările crîncene. Caută cu alte cuvinte să pătrundă în interiorul ființei umane.

Ca această pagină literară sînt foarte multe altele în opera cronicarului, dar de tonalități deosebite, ceea ce denotă un talent neistovit. Spre exemplu, Vasile Lupu, care a uneltit împotriva lui Alexandru Iliaș, a avut și el parte de dramele sale în viață și în domnie. Întîmplările cu cazacii lui Timuș Hmielnițki, care i-a luat cu sila pe fiică-sa Ruxandra (ecouri pînă în presa franceză a timpului), cu Gheorghe Ștefan care i-a înșelat atenția și cu alții, conțin un dramatism concentrat.

Cea ce capătă culoare acum în scris sînt tocmai figurile unor uneltitori, de la cei isteți la cei proști, ce-și bagă singuri capul în laț, ca spătarul Constan-

[13] Aurel Golimas, *Diplomatul Constantin Batista Vevelli Rettimiotul și revoluția Moldovei din primăvara anului 1633*, Iași, 1943.

tin Ciogolea, care știindu-se amestecat în complotul urzit de Gheorghe Ștefan a vrut să-l prevină pe Vodă de acțiunile acestuia, printr-o scrisoare anonimă. Vasile Lupu descoperă pe autor și-l cheamă la curte împreună cu frate-său, stolnicul Petrașcu Ciogolea, și el vinovat (cumnat cu Gheorghe Ștefan), iar aceștia văzîndu-se încolțiți, se oferă *«să-l aducă de grumazi pre Ștefan Gheorghe logofătul. — În zadar această slujbă acmu; să-mi hi spus acestea pînă era în Iași logofătul»*, zice Vasile Lupu. Aceștia îl divulgă între complotiști și pe serdarul Ștefan, care dispunea de însemnate oști la margine. Sosit la curte și întrebat de știe ceva de lucrările lui Gheorghe Ștefan, neaflînd încă de prinderea Ciogoleștilor, serdarul deveni o podoabă de apărare lașă sub conducerea lui Miron Costin: *«Și cum să hie el amestec la unile ca acelea, spre răul stăpînului său, zicînd cu glas* [semeț]: *„Cine au fost, doamne, mai crezut la măria ta și mai cinstit ca mine? Și m-ai scos den obiele și den sărac m-ai îmbogățit". I-au zis Vasilie Vodă: „Așa știu și eu". Și i-au zis să margă, să grăiască cu Ciogolea, să auză ce spune Ciogolea spătariul»*.

Am dat numai cîteva scurte exemple din *arta* scrisului lui Miron Costin, *artă narativă* care nu se rezumă numai la a comunica sec faptele, ci surprinde pregnant stările sufletești ale eroilor, frămîntările interioare, durerile sau bucuriile (mai rar), transformînd totul în dramă sau comedie bufă, ori, mai bine zis, tragi-comedie, ca în cazul țiganului-călău al sadicului Ștefan Tomșa, care socotea pe boieri, în vorbele sale năroade, spuse chiar în prezența lor, drept berbeci buni de tăiat. Gluma este sinistră, însă se potrivește cu caracterul voievodului.

Scriitorul dovedește de asemenea un mare meșteșug în descripție, fie că este vorba de portrete de persoane, fie că zugrăvește tablouri din natură. Din acest ultim punct de vedere, invazia lăcustelor în Podolia este o pagină inegalabilă și nu numai în comparație cu ceea ce se află în literatura română a timpului. Există multe relatări despre invazii de lăcuste, dar nici una n-are liniile și culorile dinamice din descrierea lui Miron Costin.

O descriere, de alt tip, remarcată mereu, este aceea a Italiei din *De neamul Moldovenilor*. Deși nu călătorise în această țară, locurile și oamenii sînt surprinzător de bine prezentați, din auzite și din *«cetitul cărților»*. Cultura și talentul l-au ajutat să reconstituie poetic realitățile.

Dealtfel, trebuie să observăm că, dacă în *letopiseț* Costin este un mare prozator, în *De neamul Moldovenilor* el scrie multe pagini de *poem în proză*. Stilul său are cadență și cromatică verbală; se impune prin evocări poetice de figuri din diverse epoci. Nu numai ritmurile din *Predoslovie* (*«Să încep osteneala aceasta, după atîtea veacuri de la descălicatul țărilor de Traian, împăratul Rîmului [...], se sperie gîndul. A lăsa iareși nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, este inimii durere»*) sînt de luat în considerație, ci și altele din interiorul textului, care evidențiază aceeași structură, precum: *«Stătut-au un război mare* [între daci și romani] *și nu puțină vărsare de sînge, însă pre acele vremi în toată lumea nu era altă oaste, nice mai temeinică, nice mai stătătoare, nice mai trainică* [rezistentă] *la toate lipsele ostenești ca slujitorii Rîmului»*. Sau: *«Și la noi pre aicea ce ierni sînt, țara Italiei ierni ca acestea nu are niciodată, ci foarte blînde ierni, cum sînt la noi toamnile, și mare, dar, au acele țări a Italiei, cît și vara nădușeli nu sînt ca aicea la noi»*.

În *Kronika Ziem Moldawskich i Multańskich* (*Cronica Țărilor Moldovei și Munteniei*), în limba polonă, scriitorul român realizează în felul lui un *eseu*, în stil sobru, despre istoria țărilor românești și stările lor interne, cu scopul de a le difuza și face cunoscute. În schimb, în *Historia polskimi rytmami* (*Istorie în versuri polone*) aceeași materie (cu unele mici deosebiri) este turnată în inspirate versuri polone, ambele scrieri fiind apreciate în istoriografia polonă, iar datorită acestora și întreaga activitate și operă în limba română a lui Miron Costin. De data aceasta a creat, prin urmare, o *poemă* (scrisă la Daszów și dedicată lui Jan Sobieski), cu multe imagini de valoare. Miron Costin a scris însă versuri și în limba română, dintre care se remarcă în chip special *Viața lumii* — un adevărat *poem de meditație* pe motivul de extensiune universală *fortuna labilis* și în care ideile și imagistica sînt ale unei minți luminate și ale unui scriitor capabil să îmbogățească și literatura

versificată românească, aflată la începuturile ei. Tema este nestatornicia a tot ce există în univers, de la om pînă la astre («*Painjini sînt anii și zilele noastre*», spune versul în consonanță cu «cartea» populară).

Plecînd de la surse de cultură diverse și de la experiența sa de viață, Miron Costin a scris opere în tipare literare proprii și variate ca gen și stil. El n-a urmărit totuși să facă simple experiențe stilistice, ci să cristalizeze și să transmită un fond ideatic care să ajute la înălțarea culturii și spiritului românesc. A ținut să se exprime limpede și să emită judecăți asupra istoriei și asupra destinului uman, care să fie de îndrumare și învățătură. Scrisul său este străbătut de o dîră de lumină umanistă, care pornește de la manifestarea curentului umanist în sine, în țară, în secolele XV-XVI, și se menține în creștere veacuri întregi (ca dealtfel, și în alte literaturi). Miron Costin se înscrie însă în mod vizibil în epoca de clasicism românesc a secolului al XVII-lea, cu tendințe de consolidare culturală și literară, în limpezimi de formă și de idei. Ar fi putut să scrie opere de ficțiune, dar necesitatea istoriografiei pentru poporul român devenise imperioasă la toți scriitorii vremii, încît spiritul literar s-a manfestat în acest gen al scrisului, instituind o frumoasă tradiție românească, dacă ne gîndim la ce a continuat pînă la opera lui Kogălniceanu, Bălcescu, Hasdeu.

La 350 de ani de la naștere, dimensiunile personalității lui Miron Costin au crescut mult și, împotriva lamentărilor sale «poetice» din *Viața lumii*, el trăiește și va trăi mereu împreună cu cuvîntul și literatura românească.

I. C. CHIȚIMIA

GH. ASACHI

Pagini dintr-un «jurnal»

În ultimii ani ai vieții, bătrîn și tot mai bolnav, preocupat obsesiv de neajunsurile biologice, Gh. Asachi a ținut totuși, cu regularitate, un semnificativ *Giurnal a lucrărilor casnice* (B.A.R., ms. 4021, 183 f., 17,5/21,5 cm., cerneală neagră, scris neglijent, greu descifrabil; cuprinde perioada: 12 XI 1862 — 3 XI 1869), însemnînd în el, exclusiv pentru sine însuși, fără nici un fel de intenție publicistică, momentele mai importante ale existenței sale de zi cu zi; aceasta era, desigur, o obișnuință mai veche a omului, gospodar și tată de familie ordonat, căci caietul în care se păstrează textul se dovedește a fi, prin particularitățile sale, o continuare a altuia sau, mai degrabă, a altora, care s-au pierdut ori s-au rătăcit [1].

Pentru un biograf al cărturarului, *Giurnalul* are, evident, o valoare documentară deosebită, ca orice scriere de acest gen a unei mari personalități, pentru istoricul literar însă, interesat în special de opera scriitorului, iar nu de activitățile sale cotidiene, lipsa totală a calităților literare, pe de o parte, și puținătatea surprinzătoare a datelor cu caracter cultural, pe de alta, fac ca *Giurnalul* să nu constituie o lectură neapărat utilă [2]. Consecință directă a retragerii (sau a înlăturării ...) lui Asachi din *agora*, a alegerii (sau a acceptării....) de către acesta a unui mod de existență redus la spațiul domestic, conținutul (de fapte, de impresii, de idei) al *Giurnalului* inculcă, la lectură, sentimentul jenant al unui imobilism social și profesional și al unei sărăcii spirituale cel puțin curioase pentru un atît de polivalent și de harnic mînuitor al condeiului. Singurele nume frecvent pomenite sînt acelea ale soției (Elena — „Mama"), fiilor (Alexandru — „Aleco" și Dimitrie — „Dumitrachi"), fratelui (Petre) și nepotului (George — „Georgică") autorului, cărora li se adaugă acelea ale prietenilor intimi (Ana Balș, Emilia Gherghel, Elena Ciucă, Dim. Gusti etc.), iar situațiile considerate demne de a fi notate

se referă îndeosebi la chestiuni financiare şi la starea sănătăţii membrilor familiei — preocupările esenţiale ale mai tuturor bătrînilor. Pentru cine are răbdare să-l parcurgă, *Giurnalul* ilustrează, deopotrivă, un *moment*, dar şi un *stil* de viaţă, ambele întru totul previzibile, deci fastidioase.

Din sutele şi sutele de «zile» ale *Giurnalului*, individualizate... printr-o exasperantă uniformitate, în banal şi concizie, a datelor aşa-zis caracteristice (meteoroolgce, medicale, familiale, administrative), am ales, pentru exmplificare, pe acelea care contribuie întrucîtva la nuanţarea trăsăturilor definitorii, în general bine cunoscute, ale omului şi scriitorului. Ne-am oprit, aşadar, mai întîi la *epitafuri*, trei la număr, pentru că din ele răzbate credinţa intimă în horaţianul «non omnis moriar», rezervat, aici, aceluia care *«pentru patrie a făptuit»*. Nu am evitat, desigur, nici unele mărutrii de firească vanitate umană, determinate, de pildă, de un articol elogios (cu finalitate vădit politică...) în *Românul* sau de o manifestare de recunoştinţă pentru vechile merite culturale. Am reţinut, de asemenea, ca un aspect de istorie literară, marea majoritate a versurilor de circumstanţă din manuscris, ele fiind, din cîte ştim, cu două excepţii, pînă acum inedite — şi confirmînd, o dată în plus, faptul că poezia strict ocazională era, pentru Asachi, un veritabil *modus vivendi*. Datorită încărcăturii lor emoţionale, transmisă vizual şi prin scrisul tremurat şi nesigur, am păstrat şi ultimele 10 «zile» ale jurnalului (18—27 octombrie 1869), dovadă clară că puterile sleite ale octogenarului nu-i mai permiteau, în ciuda voinţei sale de a-şi respecta obiceiurile, decît notarea a cîte unui singur cuvînt...; ultima însemnare, din 3 noiembrie (*«Scris papa felicitări Mihai Sturdza»*) îi aparţine lui Aleco; peste alte 8 zile, Gh. Asachi se stingea din viaţă, *«cu speranţa că sufletul şi numele său vor supravieţui astă pulbere»*.

Andrei NESTORESCU

GIURNAL A LUCRĂRILOR CASNICE (1862—1869)

1862

Dumincă, 9 dec.

Botez la Vasilică a fiicei sale. M-am preumblat pînă la Golia. Aleco, Eufrosina, George prînzit la Vasilică. Vizită d. T. Codresco.

Românul *No. 339 citează inscripţia de pe casa mea şi adaoge pentru mine vers Horatius :* «Nunc viridi nitidum caput impedire myrtho.»[3]

Luni, 10 dec.

Trimes un esemplar de Nouvelles hist[oriques][4] *à la Princesse Catherine [à] Argoutinsky Dolgoroukoff*
à Mr le major Michel Lessar
à Odesse, Maison Stiffel frères

În Românul *No. 339, 5 dec. 1862, articul despre arende introduse din Rosia în România şi Serbia.* Foileton...: *Dar dacă* Bondarul *n-a dispărut cu totul din Iaşi, nu e tot aşa cu* Albina, „Albina Românească". *Veterana* Albină *a d. G. Asachi ne va lua ziua bună şi ea, tot prin un* Calendar, *după care va putea [zice] vechiului editor a* Gazetei de Moldova : «Nunc decet viridi nitidum caput impedire myrtho.» *(Horat., Ode, IV, Ad Sextum Consularem) — («Acum se cuvine cu mirt verde a încinge capul meu»). D. G. Asachi are merite cunoscute, îşi are locul său în literatura română, oricare fie ideile politice care profesă. D. Asachi merită să fie întrebuit şi să nu i se dea dreptul a-şi scrie pe casă, asemenea cu principele Andrea Doria la Genova, o inscripţiune ca aceasta :* «Lucrul şi al meu repaos». *Dacă inscripţiunea d. Asachi dişteaptă triste cugetări în inima celui ce o ceteşte, ce să zicem de cugetările ce ni dişteaptă atîtea asemene stravaganţi ce întîlnim în toate părţile ? Sunt atîtea cari ni fac a surîde şi în prim loc acea aşezată de curînd pe o uşă de la Palatul Administrativ sub titlu :* «Şef Medicatul».

Însemnia este neagră și literile albe. Medicatul e în doliu sau voiește oare a ni vesti atributele sale? O, întîmplare, minunate sunt operile tale. Două coloruri inocenți se întîlnesc și e destul ca un malicios cronicar să vadă în ele oglindită știința medicală. Două cuvinte compun numele nemțesc al editorului Foaiei Oficiale *din Iași și e destul ca ele să însemne* servul aurului *(«Golddiner») și ca prin urmare să fie foarte nemerită însemnia tipografii sale: «la Minerva»! Oare nu este astăzi înțelept acela ce serve aurului? Întrebați pe oameni, ce practică lor, și veți vedè de am dreptate. Quis* *[5].

[. . . . . .]

EPITAF

Sub această piatră zace
G.... A... în eternă pace,
Ce ... ani a trăit
Și pentru patrie a făptuit.

1863

Miercuri, 3 iuli 1863

Zi senină, am băut apă minerală, am subscrisul contractul următor ca să-l poată produce guvernului:

CONTRACT

«Pînă ce guvernul, conform încheierii Adunării, va cumpăra Institutul Tipografic al Albinei Române, pentru a da corporației tiporgrafilor din Moldova mijloace de viețuire, eu l-am închiriat acestei corporații dupre deosebite condiții între noi specificate, spre a putea a tipări în acel Institut felurite cărți sau foi. Iași, 3 iuli 1863.»

(DECLARAȚIA TIPOGRAFILOR)

«Subscrișii: tipografi, presari și corectori din Moldova declarăm prin ist înscris că contractul din astă zi ce am încheiat cu d. Georgi Asachi, proprietarul Institutului Albinei Române pentru tipărirea cărților și altor foi, este valabil numai [pînă] cînd guvernul va înturna Foaie publicațiilor oficale *proprietarului acelui Institut, care în ist caz ni asicură pre actuala și un benefis de 10/100.»*

Miercuri, 24 iuli

Zi senină. Noaptea turburată din cauza stomah[ului]. Visat:

EPITAF

«Sub această piatră zace corpul lui N. N., născut 1 marti 1788, răpost la ..., cu speranța că sufletul și numele său vor supraviețui astă pulbere».

Duminică, 29 dec.

Zi velată. La soare —15 grade. Scenă la Criminal, un prizonier a scăpat prin o bortă ce ș-au săpat sub fereastă, însă s-a prins. Aleco fu chemat la zori de zi spre a repara dauna. Fratele meu a ieșit cu sania la 7½ oare, a zis că va veni la 2, credeam, oare, însă mă încredințai mai în urmă că va veni la 12 ianuari după gratulația Anului Nou. Am primit L'International *de la Londra.*

Tot duminică, 29 decembre

Visul lui Rafael. *Am visat că am văzut pre Rafael precum îl picturase *, dar cu mici musteți. I-am zis:* «Cît de fericit ești că între milioane de oameni D-zeu te-au ales a-ți da un talent ce te-a făcut nemuritor!» [...]

1864

Luni, 13 ian.

+2°. Noaptea a plouat. Georgică s-a întors la pansion.

*Astă noapte visai că Petru cel Mare a sosit la Iași și că fiul meu Aleco i s-a dat de ofițer de jurnă *. Imperatorul a purces pe jos spre întîmpinarea mitropolitului Veniamin în miezul intuziasmului public carele admira pietatea imperatorului.*

Trib[u]na *a reapărut, articol Adamachi.*

Marți, 14 ian.

Suferințele morale și materiale a bunei doamne Ana Balș, pregătirile ei de voiagiu spre a acompania pe fiul care avea atac de aiurare. A ei generozitate în privirea datoriei mele de 300 galbeni.

Sîmbătă, 25 ian.

St. Grigori ! *Figaro meu m-a lasat azi neras pentru că s-a dus de alaltăieri la țară spre a mărita pre sora sa, i-am dat pe februari anticipat* 10 lei. *Sara a petrecut d. Elena Ciucă.*

Duminică, 10 mai

Zi senină, +10°.

Tot duminică, 10 mai

Unchiul la nepotul său :

Arde-mă, frige-mă, pe cărbuni pune-mă,
De la mine, o, nepoate,
Nici un ban tu nu vei scoate !
Așa giura, crede-mă,
Unchiu duios cu punga grea.
Pentru că a mele sume
Am să ieu în altă lume
Unde plin d-amor, de pace,
Ție pensie oi face
Pentru a ta fericire
Și-a unchiului amintire !

Gioi, 25 iuni

Noapte lină și senină, +14° ; am băut apă.

EPITAF

Sub această piatră zace
Corpul acel peritor
Ce de verme se disface
Iar sufletu-i lua zbor
Și în altă lume-așteaptă
Decretul pentru a lui faptă !

După amiazi nouroasă, ceva ploaie. Manevre la Copo, Aleco s-a distinguat Sara a petrecut la noi familia Gherghel. Soldații prădă via ! ! !

Sîmbătă, 15 aug.

Adormirea. *Nocte pluit. Visul lui Georgică cum că Cuza în caretă s-ar fi omorît prin un pistol tras prin ferestruica din dos a caretei.*

Concertul = 0.

Gioi, 3 sept.

Zi senină. Banda militară a salutat pe noul colonel A. Asachi. Doamne, prosperitate-i dă !

Georgică s-a înturnat la pansion. Mama petrecut rea noapte! Pe Georgică l-am adus de la Iordan.

Am făcut și sigilat Testamentul, *depus în portofelul cel mare cu documentul lui Vasili-Vodă.*

1865

Anul Nou 1865

Fie cu bine.

Urare pentru fiul meu Alexandru. Am trimis doamnei Ana Balș cartea ilustrată Graziella *de Lamartine cu epigraful:* «Puissent les paroles du célèbre auteur vous distraire et consoler pendant l'année [?]».

Către Alexandru *[lipsește textul]*

CĂTRĂ GEORGICĂ

Dumnezeu să te păstreze îndelung și sănătos,
Totdeauna cu părinții să fii bun și virtuos,
Dac-a tale sorți, nepoate, vor fi bune sau nemice,
Pre calea urmînd cea dreaptă, avut vei fi și ferice,
Și din zece ani în zece agiungînd la cel de-o sută,
S-amintezi p-al tău Bunicu, care astăzi te sărută.

GEORGICĂ LA PĂRINȚI

Anul Nou azi îmi răsare
De nou, după zece ori,
Luați cu a mea urare
Giuruirea de amor,
De supunere de fiu,
Ca de voi eu demn să fiu!

Vineri, 21 [mai]

Sînta Elena. *+10°. Nouri, în giur ploaie. Felicitări cu versuri, tablone, iconiță și buchete.*

LA MAMA

Omer cînta pe Elena ce de Paris s-a răpit,
Pentru care Ahil crudul Troia a ars și-a stîrpit,
Eu închin și laud astăzi pe acea Elena sîntă
Care crucea-adevărată din ascunsul dismormîntă
Și cu fiul ei ce-i erou creștin întîi împărat
Lîngă-acea sîntă cruce păzitor în lume-a stat.
Sub egida-acestei cruce făcătoare de minune
Care la a ei credință tot pămîntul îl supune,
Salutăm cu toții astăzi: bunică, mamă, soție,
Care-i sprijinul familiii, a ei laudă, bucurie.

DOAMNEI ELENA CIUCĂ

În ziua de Sînt-Elena natura se înnoiază,
Paserele-i fac concerte, florile o tămîiază.
O, puternică patroană, păstrează în bună soartă
Favoritele ființe care numele tău poartă!

Gioi, 27 mai 1865

Plouă mănos, dupre Calendarul Albinei.

Și prin ea sămănătura
Care se făcuse zgura,
S-îndrepta, să n-avem foame
De grîne, de vin și poame!

Gioi, 10 [iuni]

Frate Petre, mi-ai fost spus
Că din averea care ai
După 30 ani să dai
La nepotul cel supus,
Părticică, nu prea mică.
Eu sum mult cunoscător
Pentru ist frățesc favor,
Dar aș zice c-ar fi bine
Să scurtezi cele termine
Și-n loc de 30 aprile *,
Frate, fă 30 de zile !
Să te bucuri, cît ești viu,
De nepot, neavînd un fiu.
Ceste fapte, Crist a zis :
Conduc drept la paradis.
Ș-așa ieften, cin' n-ar vrea
Între sfinți a figura ? [6]

Duminică, 26 [sept.]

Senin, +7°, cu sănătate, s-a comunicat Smaranda.
Urarea pentru Anul Nou 1866 *(ca stanță*) :*

Pe orizonul de Românie
Din cer o zînă s-a arătat,
Lumină, lege și armonie
Preste popoare a revărsat.
Fie deci * cursul ei în cer senin,
Ca timpul ce zboară fără termin ! [7]

1866

Anul Nou 1866, sîmbătă

Noapte lină. La miezul nopții detunare de reveillon. Dimin[eață] velată. Urări la Aleco. Felicitări în versuri polone a doamnei Emilia Gherghel.

„Niech zyie nasz pan Asaki !
Chluba i ozdoba kraju,
W dlugie lata ; wesol taki
Jak skowronek w maju !"

Traducere :

Să trăiască al nostru Asachi gloria în Românie !
Voios, plin de sănătate, într-un îndelungat trai
Și precum privighetoarea care la-nfloritul mai
Umple aerul și codrul de duioasa armonie !

Răspuns :

Votul adresat la Zeul în un solemnel moment
Pentr-un veteran ce cîntă gloria în Românie,
S-auzi-n cer că provine din organ plin d-armonie
Care-ncîntă pe amicii ce admir-al său talent !

Sara s-a petrecut cu Dimitrachi, Emilia Gherghel, Elena, pînă 11 oare, ambaras din lipsa trăsurilor, ploaie, ninsoare. Aleco în camerele sale. Pe-ntuneric catastrofa lui Schil[l]er.

Sîmbătă, 23 aprili 1866.

St. Georgi. *Zi senină ! Sănătoasă familie.*

Sînte eroule martir ! a Moldaviei patroane
Ce cu arma fulgerîndă pe balaur ai învins !
Ochiul tău aruncă astăzi pe sărimana matroană
Care-n a ei bătrînețe lacrimi de sînge a plîns.

Și pe tiranii a patrii carii fac sagnă profundă
Străpungînd ca pe balaur în Tartar îi acufundă !

După sînta liturghie am avut mîngîiiere a fi urat de o deputăție de profesori și școleri conduși de prof. Stoica cu un înscris în versuri prin care generația actuală mi-arată a ei mulțămire ca fondatorului școalelor naționale și începătorul literaturei române. O asemene manifestație m-a pătruns pîn' la lacrimi [8].

Duminică, 1 mai 1866

Armindena. +(...) Senin.

LA FRATELE MEU

Sentimentul de religie și de sacră omenire
Te îndeamnă ca biserici, școli, spitaluri să fondezi.
Celor rămași în viață pentru ora d-adormire
Mormînt comod preparat-ai și de-amu întemeiezi.
Pre-acel viu în neagiunsuri ai lăsat cu a lui soarte,
Rezervîndu-ți duioșia ca să-l plîngi după-a sa moarte [9].

Armindena am petrecut cu familia la via Balș—Gherghel în bună petrecere pînă noaptea ; acolo și doctor Mandel. Agapi scăpat de pericol.

Luni, 16 [mai]

+13°. Rece. Doamna Balș cu Elena a purces la 10 oare.

Să trăiască România de tiranul ei scăpată,
Care șepte ani ținut-au sub un giug de dizonor !
Providența se îndură, soarta țării-i decretată
Ca să intre azi în calea d-un ferice viitor.
Că-ntre tunete și fulgeri legea nouă-i va veni,
Precum la Horeb din focul Zeul dat-au lui Moisi !

Vizită Mademoiselle Olga Balș de 6 ani ! Vizitat pe Agapi ?

1867

Miercuri, 1 marti

*Aniversarea nașterii mele, 1788, agiungînd cu agiutorul [lui] D-zeu 79 ani. Dochia a salutat astă zi cu omătos *. Elena și Nina a asistat la sara voioasă. Dumitrachi* ba.

Miercuri, 15 [marti]

—4°, senin aspru. Prin telegraf rugat pe mitropolitul a se ceti în Parlament petițiile ce i-am adresat, și lui am adresat catrinul la ocazia Curței de Casație :

Fie glorie lui Carlu și majorității cete
Care-n lupta patriotă o victorie-a cîștigat,
Nu prin foc, nice prin arme, ce prin drepturi înviete,
Împărțind frățește bunul care legea-a decretat ![10]

Astăzi am vîndut via cu preț de 95 galbeni cu condiție d. Stegărescu, menuntul se va tranzacția aice în grădină.

Duminică, 23 [aprili]

Sîntul Georgi. *Răcoare, vînt, +10°, ploița dorită !*

Sînte Georgi, erou mare,
Să ne fii de aparare,
Fă și astăzi o minune
Ș-acufundă în genune
Pe dragonul cel cumplit
Ce-a ni perde a dorit. [11]

Vizite peste 20, cu urări !

Marți, 2 mai

+25°, velată, la amiază umbră. Georgică la pansion Fray.
Notă la 1 mai.

A HÉLÈNE CIUCĂ

La-ntîi mai antica Albină
Pe junica sa vecină
Care poartă scurte fuste
O invită ca să guste
Mămăligă, scrob și brînză,
La grădină între frunze,
Ca Armindena frumoasă
Să petrecem azi voioasă !

Sîmbătă, 9 [sept.]

St. Ana. *+8°. Senin. Felicitări la d. Balș, duse de Mama, cu următoare urare cu paner * de flori :*

DOAMNEI ANA DE BALȘ — Dumbrăveni

Cum în zilele de toamnă, ca să capete foloase,
Înțeleptul agricultor între brazdele mănoase
Răspîndește cu măsură granul cel producător
Care-n umed sîn a țărnei conservează-a verii-odor,
De asemenea, o, doamnă, afectul inimei tale
L-ai depus într-o familie care-n toate rugi a sale
Adresate prin Sînt-Ana cere de la Dumnezeu :
Fericirea ta constantă cu iubitul fiul tău !

Iași, 9 sept. 1867 Georgi Asachi *[indescifrabil]*
Doamna Balș petrecut sara la noi. *din partea familiii* [12].

Sîmbătă, 23 [dec.]

—3°. Negură. Scris Hermiona [13] *:*

De la patria depărtată
Să priimești și astă dată
Urarea cea mai bună
Ca cu soțul împreună
Să petreci în mîngîiere
Păn-o sută primăvere !
Și să vii unde te cheamă,
Unde părinte, frate, mamă...

Miercuri, 27 [dec.]

St. Ștefan. *Velată. Necrolog. Vechi cîntec poporan :*

Ștefan, Ștefan, voievod
a viteazului norod,
a bătut pe turci, tătari,
pe polaci și pe ungari,
a zidit spre amintire
40 de monastire ;
Să trăiască a lui nume
cît vor fi creștini în lume !

Aleco cu Georgică vizite.

1868

Luni, 19 febr. 868

+1°. Senin.

FRATELUI MEU

Sănătos și tot ferice ca în sînul lui Avram
Petreci, frate, în Luteția, cînd zadar eu strig Aman,

Că cumplite-evenimente împresoară a mea casă,
Încît numai o speranță cu credința îmi rămasă ! [14]

Luni, 9 [sept.]

Sînta Ana. *Felicitări. George la pansion.*

Măreață, nobil' doamnă, ce-n a ta-adoptivă țară
Ai dat esemple de mamă, cetățeană,-amică rară,
Afectul inimei tale ț-aduce din nalte sfere
A virtuței recompensă prin [a] fiului mîngîiere !

1869

Octobrie

18. *Vin belșug, lipsă de vase la Huși, vadre 30 (...)*
19. *Căderea frunzelor. Georgică la pansi[on].*
20. *Mișcare * trecătoare.*
21. *Velată. Vînt.*
22. *Sara Elena.*
23. *Senin, răcoare.*
24. *Elena.*
25. *Vestal.*
26. *St. Dimitrie, velată, straie nouă. Episcopie. Bucșenescu. Scandal Eufrosina.*
27. *Velată.*

Noemvri

3. *Scris papa felicitări Mihai Sturdza.*

---

1 Un manuscris literar din tinerețe (B.A.R., ms. 3075 — *Studj e memorie di Giorgio Asaky Moldavo*) are, pe alocuri, și caracter de jurnal intim ; ff. 142—151, scrise după o jumătate de veac, între 1866—1868, reproduc chiar părți din prezentul *Giurnal...*

2 Vezi și opinia lui N. A. Ursu, în : Gheorghe Asachi, *Opere, II*, Editura Minerva, 1981, p. 941—942.

3 Corect : «*Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto*».

4 Se referă la volumul : «*Nouvelles historiques de la Moldo-Roumanie*, par G. Asaky. Traduit du roumain. Première partie. Iassy, Institut de l'Abeille, 1859».

5 Cuvintele a căror lecțiune o considerăm incertă au fost marcate cu asterisc.

6 În ms. 3075, f. 143, poezia mai conține încă două versuri : «*Lucrul bun deci fă-l deplin / Și l-aceste zi : Amin !*» Finalul acestei versiuni publicat de George Sorescu, *Gh. Asachi*, Editura Minerva, 1970, p. 114.

7 Publicată, într-o formă augmentată, în Gheorghe Asachi, *Opere, I*, Editura Minerva, 1973, p. 469.

8 Vezi și comentariul lui N. A. Ursu, *ed. cit.*, vol. II, p. 940—941.

9 Transcrisă în ms. 3075, f. 144.

10 Transcrisă în ms. 3075, f. 144.

11 Transcrisă în ms. 3075, f. 146. Tipărită de autor și pe foaie volantă.

12 Transcrisă în ms. 3075, f. 149, însoțită de următoarea explicație : «*Această damă de nație germană din Viena, cu însușiri rare de bunătate și giudecată este acea unică adevărată amică generoasă a familiei mele.*»

13 Hermiona Asachi-Quinet, fiica lui Gh. Asachi și soția scriitorului francez Edgar Quinet.

14 Versuri scrise a treia zi după moartea neașteptată a lui Dimitrie Asachi, fiul scriitorului.

CONFESIUNI LITERARE

RADU TUDORAN

«Ficțiunea nu-i altceva decît fructul unui șir de experiențe uitate»

● Pînă acolo unde avea să cadă Aurel Vlaicu ● Nu am fost ofițer de aviație ● Cînd n-aveam nici măcar o motocicletă ● La Azi am publicat prima mea scriere literară ● Zaharia Stancu se îmbrăca elegant ● La «Sburătorul», afluență de cucoane literate ● Inspirația nu trebuie scăpată din mînă ● Am scris multe scrisori, dar numai de dragoste ● La «Secol», lăptăria lui Gheorghe Dinu ● Cuvîntul roman e numai o etichetă ● Uneori mi se pare că m-am născocit singur.

Locurile unde m-am născut și mi-am trăit primii ani ai copilăriei, ținutul de la nordul Ploieștilor, cu valea Teleajenului și dealurile care începeau dincolo de apă, iar spre celălalt orizont cu cîmpia străbătută de șoseaua Cîmpinei, pînă acolo unde avea să cadă Aurel Vlaicu, nu sînt cele mai frumoase din cîte am văzut în

---

* Prozator cu largi disponibilități artistice și înaltă conștiință profesională, dăruindu-se scrisului cu pasiune și îndărătnicie, Radu Tudoran a creat, în sferele literaturii române din ultimii 50 de ani, o operă impresionantă, străbătută de un neobișnuit suflu romantic, de o tulburătoare sete de necunoscut și mister și de o ardentă vibrație față de culoare.

Izvodită aparent sub zodia literaturii de factură tradițională, creația sa își dovedește la o mai atentă cercetare familiaritatea cu cele mai multe dintre cîștigurile artei moderne, pe care autorul le-a asimilat temeinic și le-a experimentat cu discreție încă de la volumul de debut, *Orașul cu fete sărace* (1940).

Nu întîmplător, cărțile sale — de predilecție romane sau în orice caz narațiuni de amplă respirație — utilizează o variată gamă de perspective, cu bruște și nu o dată derutante treceri de la o secvență la alta ; recurg frecvent la întoarcerea în timp, cu multiple funcții revelatorii ; impregnează personajelor și acțiunii adînci semnificații simbolice și tind să se închege în ultimă instanță în cuprinzătoare și sugestive metafore.

Dealtfel, evoluția artistică a lui Radu Tudoran dezvăluie, cu trecerea timpului, în ansamblul ei, o tot mai accentuată mutație a preferințelor autorului de la modalitățile prozei tradiționale spre tehnicile și viziunea narațiunii moderne. Fapt ce se vede fie și numai din înșiruirea cronologică a volumelor ce-i poartă semnătura.

Căci, după o lungă perioadă de cultivare a romanului așa-zis «de creație» (*Un port la răsărit*, 1941 ; *Anotimpuri*, 1943, *Flăcări*, 1945 [ed. nevarietur : *Flăcările*, 1971] ; *Întoarcerea fiului risipitor*, 1947 [ed. nevarietur : *Fiul risipitor*, 1970] ; *Dunărea revărsată*, 1961) și după intermezzo-ul celor două romane de aventuri, de mare succes (*Toate pînzele sus !*, 1954 și *Ultima poveste*, *1956*), Radu Tudoran se dedică aproape în exclusivitate prozei pe pretexte de călătorie, la hotarul dintre roman, memorialistică, eseu, excurs liric și reflecție filosofică, detonînd orice convenție narativă (*Al optzeci și doilea*, 1966 ; *Oglinda retrovizoare*, 1970 ; *Acea fată frumoasă*, 1975 ; *La nord de noi înșine*, 1979 ; *Frumoasa adormită*, 1981), pentru a reveni,

viață, dar amintirea lor rămîne neștearsă. Nu am multe amintiri frumoase din acea vreme, decît scene idilice de familie, și apoi clipele de visare, cînd am cunoscut natura și mi-am însușit datele ei, prin contemplație. Sigur că atunci nu știam ce se întîmplă cu mine, mă supuneam inconștient unei înclinații ale cărei roade le-am cunoscut după foarte multă vreme. A fost un moment important în formarea mea; atunci cred că a început să mi se definească firea, și tot atunci s-au născut în mine, incerte, primele aspirații. Celelalte amintiri sînt mai degrabă triste, războiul, lipsurile, moartea prematură a tatălui meu, urmată de neliniște și incertitudini. Dar, oricum, de cîte ori am un prilej, mă întorc în acele locuri, și dacă nu mai găsesc nimic din ce-a fost atunci, mă regăsesc pe mine, proiectat în copilăria mea, chinuită și neuitată. Am fost chiar deunăzi pe acolo, am mers șaisprezece kilometri cu piciorul, înconjurînd, în patru ceasuri, întreg teatrul primilor mei ani de viață, care atunci îmi luase mai bine de un deceniu spre a-l cunoaște.

N-am avut afinitate pentru mediul rural; mi-a lipsit un simț, de aceea nici nu m-a influențat decît într-o măsură prea mică. Familia mea fiind doar transplantată la țară, între mine și copiii localnici a existat o neîncredere reciprocă, n-am comunicat firesc și sincer, n-aveam un vocabular comun, înainte de toate. Dealtfel, școala primară, atît de precumpănitoare în modelarea caracterelor noastre, am făcut-o la oraș, aveam de mers patru kilometri, de cele mai multe ori pe jos, la șapte ani și următorii, uneori după lăsarea întunericului, și chiar iarna, pe ger sau pe viscol. Mi-era greu, cîteodată mi-era frică, dar am avut multe de cîștigat, și fizic și sufletește din experiența aceea, și astăzi, dacă mă gîndesc în urmă, sînt mîndru de mine...

Pentru Ultima poveste *am luat din realitate numai elemente ale peisajului; restul este ficțiune, în înțelesul cunoscut, că atît personajele cît și acțiunea sînt născocite; dar este sigur că au o anumită corespondență cu lumea reală. Am spus de mult și de multe ori, ceea ce probabil au spus și alții, că ficțiunea nu-i altceva decît fructul unui șir de experiențe uitate, care au rămas însă în subconștientul nostru.*

*

O școală renumită, cum era liceul militar de la Mănăstirea Dealu, ar fi ispitit pe oricine, m-a ispitit și pe mine într-o măsură. Dar nu aveam ambiții mari, mă mulțumeam să-mi fac un rost în viață, fie cît de modest, căci îmi lipseau mijloacele pentru a urma o învățătură costisitoare. Prin organizarea ei, școala de la Mănăstirea Dealu mă scutea de orice cheltuială, iată adevăratul motiv pentru care am ales-o și pentru care am lăsat la o parte joaca, pregătindu-mă în schimb să reușesc la examen, ceea ce nu era lucru de glumă. Împotriva așteptărilor, acest internat cu regim sever, cu disciplină militărească, nu mi-a dat de loc sentimentul că îmi pierd libertatea, datorită poate, în primul rînd, arhitecturii și situării lui topografice, departe de orice așezare omenească, pavilioane izolate risipite pe dealuri, între păduri, și, mai minunat decît orice, fără nici o împrejmuire. Fără un gard nu te simți prizonier, faci un pas și dai într-o

---

(cu *Casa domnului Alcibiade*, 1978 și *Retragerea fără torțe*, 1982, urmate de un al treilea volum, în curs de elaborare), la o sinteză romanescă proprie, ce se vrea un roman cronică, total, al sfîrșitului de mileniu în care trăim.

Deși în cuprinsul unei asemenea opere de evidentă coloratură lirică, *confesiunea* (cu diversele ei forme de materializare concretă : introspecția, rememorarea, evocarea etc.) îndeplinește un rol fundamental, ea a lăsat, totuși, într-o semnificativă penumbră faptul biografic propriu-zis, interpunînd premeditat, între existența autorului și publicul său cititor, un fin văl transfigurator.

Dorind să pătrundem dincolo de acest prag separator, în scopul înțelegerii cît mai profunde a interesantei sale creații, i-am adresat scriitorului Radu Tudoran un amplu chestionar, pe baza căruia, cu deosebită amabilitate, domnia sa a formulat răspunsurile de față.

I. OPRIȘAN

lume fără opreliști. Libertatea era alături tot timpul, am profitat de ea adesea, am plecat și am mers pe coclauri pînă mi-am îndestulat setea de a vedea ce este acolo unde spunem departe. Am avut de îndurat pedeapsă, desigur, dar nu prea aspră, fiindcă disciplina militară era mult mai puțin riguroasă decît crezusem. Așa am dobîndit sentimentul că lumea îmi aparține. Același sentiment, exersat temeinic într-o viață destul de lungă și unit cu jocul imaginației mi-a ajutat mai tîrziu să mă simt liber chiar între zidurile orașului, și cînd nu puteam să plec prea departe. Cariera militară rămîne un accident de care însă nu mă lepăd; deși am acceptat-o numai din obligație (aveam un angajament, îmi plăteam în acest fel întreținerea din timpul liceului) nu regret, a fost o experiență neobișnuită, o școală a bărbăției, un aspru exercițiu de voință care mi-a folosit mult în viață și chiar în cariera mea literară; oricît ar fi aceasta de civilă, n-aș putea să scriu sute și mii, și zeci de mii de pagini, fără o disciplină severă.

*

Nu am fost ofițer de aviație, deși dorisem și mă pregătisem. Nu mai povestesc în ce împrejurări am fost respins la vizita medicală, pentru trepidații cardiace; îmi trepida inima, într-adevăr, dar numai de emoție. Mai tîrziu, după ce făcusem o școală de ofițeri de infanterie, repartizat din oficiu, am revenit la aviație, și același medic care mă respinsese, la un examen sumar, m-a primit fără dificultate, la un examen mult mai complex de astădată. Mă fascina zborul, eram cu ochii tot pe cer și cu urechea tot la motoare. Dumineca sufeream de dorul aerodromului, și vacanțele din timpul școlii (au fost singurele care mi-au stat pe suflet, le-am socotit inutile, am dorit să se termine cît mai degrabă. Am zburat euforic, pe avioane de lemn și pînză, care adesea făceau victime. Visul meu atunci, cînd n-aveam nici măcar o motocicletă, era ca într-o zi să-mi cumpăr un avion de turism, oricît de modest, numai să zboare și să mă ducă, nu știam unde, numai să mă ducă. Pămîntul văzut de la înălțime, după ce am învățat să-l privesc, fiindcă la început imaginea lui e confuză și nefirească, mi-a dat un sentiment de independență, de detașare și de superioritate față de mine însumi. Da, zborul mi-a satisfăcut dorința de a străbate spațiul, dar în același timp a mărit-o, niciodată n-am ajuns pînă la îndestulare, cred că nu mi-ar fi fost deajuns nici dacă trăiam încă o viață. Automobilul, (cu care, mai tîrziu m-am făcut frate de cruce, n-a fost doar o consolare; de multe ori, mai ales în drumuri lungi, prin locuri neumblate, ca bunăoară cele din țările nordice și mai ales dintr-o Finlandă aproape pustie, au ajuns chiar să egaleze senzațiile zborului și să-i acopere nostalgia.

*

Lumea Românească *este ziarul unde am publicat primele pagini scrise de mine; n-a fost fără emoție. Am făcut acolo multe și de toate, am muncit cu sîrguință și pasiune, fiindcă era o meserie nouă, apropiată de aspirațiile mele. Din păcate ziarul a avut o viață scurtă, iar eu mi-am luat traista în băț și m-am dus să bat la ușa altor redacții.*

În Azi *am publicat prima mea scriere literară, o nuvelă, printr-o opțiune firească, fiindcă Zaharia Stancu, directorul revistei, era și directorul ziarului* Lumea Românească. *N-a trebuit nici măcar să trec drumul.*

Odată cu dispariția acelui ziar, în ianuarie sau februarie 1939, din revistă lunară, Azi a devenit un săptămînal, în format mai mare, cu caracter literar, cultural și social. Redacția era instalată într-o garsonieră de pe strada Domnița Anastasia colț cu Brezoianu, blocul roșu care s-a prăbușit la cutremurul din 1977. Nu am lucrat acolo decît sporadic, și numai două sau trei luni, fiindcă nu aveam alte venituri, iar revista își plătea greu colaboratorii, mai ales pe cei neinițiați în treburile administrației. Spre sfîrșit mi-au dat un chitanțier cu antetul revistei și cu autorizația de a-mi recupera drepturile neplătite din abonamente pe care trebuia să le contractez singur. Neavînd nici pricepere nici îndrăzneală, n-am făcut nici o ispravă. Într-o zi cineva mi-a spus: «Vezi că A. Toma se interesează de revistă; du-te de-l abonează». Nu știam nimic de A. Toma, care a devenit primul poet al țării imediat după 23 august 1944 pentru cîțiva ani de zile. L-am găsit într-o curte lungă, cu case mărunte, pe Calea Moșilor, aproape de Obor, unde toate s-au schimbat astăzi. După ce

i-am oferit ultimul număr al revistei, am scos chitanțierul și creionul chimic. «Ce-i asta?» m-a întrebat el, cu mirare. «Mi s-a spus că doriți să vă abonați!» Mai rău nu poate un om să calce cu stîngul. «Tinere, mi-a replicat A. Toma, cu o mutră disprețuitoare, ține seama că ar trebui să-mi plătiți voi mie, dacă vă fac cinstea să citesc revista!» Am ținut seama, am ținut și minte. Și renunțînd să mai contractez abonamente, m-am dus să-mi cîștig pîinea în altă parte.

Despre atmosfera din redacție nu pot spune mai mult decît că era boemă și cam mizeră. În afară de Zaharia Stancu, toți trăgeau mîța de coadă. Cînd a venit Sorana Gurian acolo, enigmatică și paradoxală, plecasem. Într-o carte de amintiri cineva povestește despre ea că seara, după ce pleca toată lumea din redacție, se culca pe un birou și se învelea cu ziare, fiindcă nu avea unde să doarmă. Nu știu ce să cred, cînd am cunoscut-o eu, mai tîrziu, era destul de chivernisită, totdeauna a știut să se chivernisească și niciodată nu a încetat de a fi paradoxală și enigmatică.

*

Pe Zaharia Stancu, natural, l-am cunoscut, și poate destul de bine, aș putea să-i fac portretul cu ușurință, dar nu-i aici locul, și n-a venit nici timpul. Atît pot spune că era un temperament războinic, deși nu crud, și, în contrast cu el însuși, emana o cuceritoare căldură umană, de care se folosea cu pricepere spre a-și atrage voturi și devotamente. Ca pamfletar se răfuia vehement cu cei puternici, dar nu s-a atins niciodată de magnații finanței, un Malaxa sau un Auschnit. Ținta lui predilectă erau rechinii presei, Stelian Popescu și Pamfil Șeicaru, plus unul mai mărunt, Eugen Titeanu, stăpînul unui mic trust de ziare, inutil de-a fi luat în seamă. Cred că ambiția lui Zaharia Stancu era să și-i mături din cale. Poate le-a făcut rău, dar n-a izbutit nici măcar să le smulgă un dinte din gură. Mai am de spus că se îmbrăca elegant, cu stofele lui Filderman, de la Buhuși și, în fine, că totdeauna a vrut să fie director, *ceea ce a și fost, într-un fel sau în altul.*

*

La Azi *l-am cunoscut pe Victor Eftimiu, cunoscut e un fel de a spune, el n-avea de ce să mă bage în seamă, pe cînd eu îl știam din copilărie, cînd am citit* Corabia cu pitici, *tolănit pe o căpiță de paie. Atît de tare s-a întipărit în minte evenimentul, încît și astăzi, cînd am uitat cu desăvîrșire cuprinsul cărții, titlul ei și coperta colorată cu roșu și albastru îmi apar în ochi cum simt mirosul de paie. Prezența lui Victor Eftimiu în redacție se datora unei campanii dusă de el în paginile revistei, împotriva nevinovatului G. Murnu, traducătorul, în versuri, al* Iliadei *și* Odiseei. *Deși traducerile au fost socotite mai mult decît remarcabile, Victor Eftimiu a dat în ele cu bîta, cu o furie inexplicabilă. Să fi avut și el aceeași năzuință? Cunoștea oare limba greacă și celălalt să i-o fi luat înainte? Țin minte cum fiecărui articol din serie îi ducea virulența pînă dincolo de ceea ce admitea litera tipărită, adăugîndu-i, în redacție, furioase explozii orale.*

*

Pe Vasile Voiculescu nu l-am cunoscut la Azi, *nici nu cred să fi venit vreodată acolo. L-am întîlnit mai tîrziu la Radio, unde mi-a prilejuit o colaborare. De atunci înainte ne-am văzut în mai multe rînduri, în locuri diferite, o dată la el acasă, cu care prilej mi-a măsurat tensiunea arterială cu un aparat de pe vremuri. M-am oprit la un detaliu fără importanță, numai ca să amintesc cui o fi uitat că poetul Vasile Voiculescu era medic. Tîrziu, cînd un prieten comun, un om tînăr, suferea de o boală misterioasă, căreia nu i se cunoștea cauza și nu i se putea pune un diagnostic, s-a străduit să-l vindece, un timp n-a mai avut altă preocupare decît lectura celor mai noi reviste de medicină. Admirația mea pentru acest om, ca talent și ca fire, a făcut să mă leg de el cu sentimente tot mai călduroase, care au crescut în intensitate mai ales după ce am fost despărțiți unul de altul. Chiar absent, figura lui m-a iluminat din depărtare, chiar mort îi simt binecuvîntarea. Pentru mine, Vasile Voiculescu e un sfînt care a coborît de pe o icoană și s-a rătăcit între oameni, fără să-și piardă harul.*

*

Am colaborat foarte puțin la alte periodice, atunci, la începuturile mele literare, nici n-ar trebui citate, de pildă : Universul Literar *și* Chemarea Vremii *(scoasă de Ion Sân-Giorgiu, poet contestat, despre care n-am știut niciodată ce hram ținea pe lume). În sfîrșit, mai mult am colaborat la* Curentul literar, *pe care l-am și inițiat, dealtfel, ceea ce, dacă nu se mai ține minte nu are nici cea mai mică importanță. Patronul nostru era Pamfil Șeicaru, al cărui portret l-am făcut în ultima mea carte,* Retragerea fără torțe, *și nu l-am terminat încă. Nu aveam să-i plătesc nici o poliță, cu mine s-a purtat generos, mi-a arătat încredere și mi-a dat destulă independență. Ceea ce însă nu m-a împiedicat să-i văd păcatele și să le dau pe față, fără menajamente.*

*

Sper să nu umbresc prin nimic marea admirație pe care am avut-o pentru el, dacă am să spun că E. Lovinescu nu a avut nici o înrîurire asupra evoluției mele literare. Era între noi o deosebire de temperament și ea creea în mine o reținere, poate chiar o neîncredere. Eram abia un debutant cînd cineva m-a dus la «Sburătorul», într-o duminecă de cenaclu, unde am cetit o nuvelă, de care nu mă lepăd nici astăzi, după mai bine de patru decenii, deși literatura mea de astăzi e cu totul altfel. E. Lovinescu mi-a obiectat că despre mediul înfățișat de mine mai scrisese și altcineva. Scrisese, știam foarte bine, dar în alt gen, cu oameni luați din realitatea directă, un reportaj literar de mare valoare, pe cînd nuvela mea era o invenție, o ficțiune, modul meu de exprimre, așa cum a fost el de la primele pagini pînă la cele de astăzi.

Fără să fiu influențat decît în aparență, și numai din politețe, sînt sensibil la sugesti, poate din dorința de a găsi și alte drumuri decît cele proprii. Observația lui E. Lovinescu, unită cu atmosfera de la acel cenaclu de mare prestigiu, m-a pus pe gînduri, m-am socotit în inferioritate, mi-am spus că ar trebui să-mi caut acolo o direcție, fiindcă nu aveam nici una. M-am apucat îndată să scriu altfel, încercînd să-mi însușesc o altă optică în a privi viața, și nu alt mod de a o pune pe hîrtie, sub influența lecturilor de la cenaclu, și a literaturii acceptate acolo. Nu-mi era greu să mă adaptez, în anii de ucenicie dobîndisem destulă îndemînare în mînuirea frazei și a ideilor, așa că într-o săptămînă am confecționat două sau trei scrieri cu care mă gîndeam să revin la «Sburătorul», spre a dobîndi recunoașterea. Recitindu-le la urmă, nu le-am găsit nici un cusur, mă și miram ce bine le ticluisem, cu ce ușurință îmi schimbasem pielea. Dar nu m-am dus să le citesc ci le-am aruncat cu un fel de rușine, fiindcă nu erau ale mele. La cenaclu nu m-am mai dus niciodată, am rămas fără direcție. Era o răzvrătire și am făcut-o publică, printr-un articol de ziar, în care comentam malițios atmosfera de la «Sburătorul», afluența de cucoane literate ; nu puteam să o pun printre ele pe Hortensia Papadat-Bengescu, fiindcă nu era acolo.

Mai tîrziu, cînd a apărut primul meu roman, am aflat cu surprindere și rușinat de vechea mea nedelicatețe, că E. Lovinescu nu ostenea să-i descopere meritele și să le propovăduiască, deși cartea relua atmosfera respinsă din nuvela pe care o citisem fără succes, la cenaclu. Eu și astăzi mai cred, și alții cred asemeni, că după Orașul cu fete sărace, *cum se numea nuvela nenorocoasă, un om avizat trebuia să aștepte neapărat* Un port la răsărit, *replica ei amplificată...*

Spunînd că E. Lovinescu nu a avut nici o înrîurire asupra evoluției mele literare, am omis să adaug că, totuși, lui îi datorez un anumit climat al lumii noastre literare, de care am beneficiat și eu, împreună cu generația mea și cu altele, chiar cu cele de astăzi. El, cu nobila lui dăruire pentru carte, a ținut tot timpul o facă aprinsă deasupra frunților noastre. Oricîtă individualitate ar fi în cea ce scriem fiecare, literatura, de la două cărți în sus, pînă la o mie, cîte ar putea să dea o generație de scriitori, e o operă colectivă. E. Lovinescu a făcut să nu mă simt singur.

N-am făcut parte din avangarda literară, prin simplul motiv că la vremea ei nu publicasem nimic și nici nu năzuiam să public ceva degrabă, deși scriam sute de pagini. Prin fratele meu, Geo Bogza, am cunoscut însă pe mulți din aderenții ei, unii veneau la noi în casă, Sașa Pană bunăoară, sau Perahim și Victor Brauner. Pe alții îi întîlneam la «Secol», lăptăria lui Gheorghe Dinu, de

pe Calea Văcărești, unde intram nu cu interese literare, ci ca să mănînc o salată de vinete nealbită, netocată ca lumea și foarte săracă. Acolo sau în apropiere i-am cunoscut pe Ilarie Voronca și pe Colomba, pe Gherasim Luca, Paul Păun, Trost, Aurel Baranga, Ion Călugăru și nu mai știu cine. Am avut totuși o participare la programul avangărzii, prin adeziune, apoi prin funcția mea de martor, și prin propaganda făcută în școală, spre indignarea profesorului de limba română.

*

Nu m-am gîndit și nu am dorit niciodată să scriu o carte de aventuri, genul nu-mi plăcea nici măcar pentru lectură, îl socoteam sărac și în afara literaturii, ceea ce continui să cred și astăzi. Am acceptat să fac o încercare, la stăruința Editurii, (a Tineretului), cu scopul, mi s-a spus, de a scoate din mîinile adolescenților cărțile dubioase. Am fost măgulit de încredere și am început să meditez la ceea ce aș fi putut face spre a rupe tiparele, a învinge rutina și a scăpa de banalitate. Cărții de aventuri, consacrată, îi lipseau caracterele omenești în primul rînd, de aceea nu o puteam socoti literatură. Aventura în sine nu puteam s-o elimin din carte, dar am luat-o în glumă, uneori cu un zîmbet îngăduitor, alteori cu ironie. Atenția mea s-a îndreptat către personaje, din care m-am străduit să fac oameni adevărați, cu psihologia bine determinată; aveam destulă experiență, fusese preocuparea mea de la începuturi. Am muncit mult, cu îndîrjire, uneori îndoit, sau descurajat, alteori înflăcărîndu-mă, apoi temperîndu-mă cu suspiciune, pînă ce personajele au prins viață, arătîndu-și personalitatea; de aici m-au condus singure pînă la capătul aventurii. După toate semnele cartea a fost o izbîndă, dar, ce-i drept, nu prea apăreau altele, a găsit un gol și l-a umplut fără dificultate. Oricum, o citesc și astăzi, copii, tineri și oameni de toate vîrstele.

*

După concepția mea, materialul documentar trebuie să fie asimilat în clipa creației, inspirația care se încălzește greu s-ar răci dacă aș lăsa-o să aștepte, ca să caut date în registru. Procedeul seamănă cu al dirijorilor care cu un ochi se uită la orchestră și cu altul în partitură. Nu vreau să mă pun rău cu marea lor majoritate, care intră în această categorie; procedeul e acceptat de toată lumea, dar eu continui să-l dezaprob, socotind că împiedică transfigurarea, și a dirijorului, și a orchestrei și a publicului, și toți sînt păgubiți în măsură egală, fiindcă își pierd o parte din emoție, dacă nu toată. Inspirația nu trebuie scăpată din mînă. Dacă în clipa cînd mă aflu sub imperiul ei mă lovesc de o lipsă, o informație uitată, prefer să las loc gol, sau să folosesc o noțiune greșită, numai să merg înainte. Odată cartea terminată, nimic nu-i mai ușor decît să te întorci la documente și să faci reparațiile. Cu alte cuvinte vreau să spun că documentația trebuie separată de actul creației. Și cel mai bine este să nu scriem decît despre ceea ce cunoaștem. Cînd m-am apucat să scriu Toate pînzele sus! știam ce aveam de demonstrat și unde trebuia să ajung cu echipajul «Speranței», dar nu aveam drumul fixat decît în linii mari, el urma să se definească pe parcurs, după nevoile povestirii, adică după inspirația clipei; la fel peripețiile — care ar fi fost moarte dacă le proiectam dinainte. Nu înseamnă deloc că așa se merge la întîmplare; există o logică ascunsă în felul cum se leagă faptele între ele și cum evoluează sentimentele oamenilor; o mare și atotputernică forță le coordonează, — o numesc încă o dată inspirație. În schimb știam dinainte, pînă la ultimul detaliu, din lecturi și din experiențe personale, tot ce privea construcția corăbiei mele, căci îmi construisem eu însumi una, mai înainte. La fel, știam totul despre navigație, despre geografie, despre istoria timpului și despre oamenii pe care aveam să-i întîlnesc în cale. Singurul meu accesoriu în timpul lucrului a fost un atlas, cel mai bun la vremea lui, o enciclopedie. Și dacă se va crede că așa contrazic ceea ce am spus mai înainte, că luîndu-mi ochii din caietul de lucru și punîndu-i pe hartă îmi pierdeam inspirația, am de adăugat că prin vechi înclinații și exerciții, o hartă ale căror mări și oceane mi se par adevărate și însuflețite, îmi aprinde o inspirație și mai puternică.

*

O parte din rîndurile aici de față m-am chinuit să le scriu direct la mașină, ca să cîștig timp, ceea ce este numai o iluzie. Împiedicîndu-mă între clape și gînduri, am lăsat deoparte mașina de scris, am pus mîna pe condei și m-am aplecat asupra hîrtiei pe care mă exersez de peste șase decenii. E prea tîrziu să adoptez o altă metodă de lucru, mașina de scris mă distrage, nu-mi îngăduie să revin cu ușurință asupra unei fraze greșite, nici să fac adaosuri. Mă socotesc un om modern, și am dovedit că sînt, prin stilul meu de viață, dar în ceea ce privește scrisul, rămîn la vechile unelte ale scriitorului. Hîrtia albă e un cîmp fără margini, pe care imaginația poate alerga în toate direcțiile; pot să înot pe ea ca pe o mare largă, pot să zbor pe toate dimensiunile spațiului unit cu timpul. Mașina de scris mă priponește.

Da, muncesc mult pe text, în prima lui fază, tai și adaug; muncesc mult în fazele următoare, căci sînt mai multe, arunc zeci de pagini și în locul lor pun altele. Sînt unele locuri unde din patru cuvinte scrise șterg cinci, ca să parafrazez cunoscutele sfaturi date poetului. Și nu-i un paradox, și nu-i nici exagerat judecînd aritmetic, pentru că de multe ori, pentru patru cuvinte rămase am scris douăzeci mai înainte.

*

Din muzică mi-am făcut un obiect de studiu, la vremea cînd visam ca ea să-mi devină profesiune principală, să mă exprim prin sunete. Chiar de curînd îi mărturiseam în scris unui prieten cu ce pasiune m-am aplecat, în acel timp, asupra Marelui tratat de orchestrație *al lui Berlioz, la care și astăzi m-aș întoarce cu interes și cu bucurie. Dar cum n-am ajuns să scriu muzică, spuneam mai departe, din tratatul lui Berlioz am învățat cum se orchestrează o carte. Cine analizează și meditează va înțelege și mă va crede.*

*

Nu vreau să schimb teoria literară, pentru mine însă cuvîntul roman *e numai o etichetă, o folosesc în relația cu publicul, care vrea să știe de la început cam de ce fel este o carte. Spus cît mai concis și mai concludent,* romanul *este evocarea unei trăiri, cu tot ce implică ea, în primul rînd reacțiile omenești în fața vieții. Cărțile mele de călătorie (nu le intitulez jurnale) nu sînt ficțiuni ci* trăiri. *Deci, după definiția mea, le pot socoti* romane. *Dealtfel nu le lipsește nimic din ce caracterizează genul, nici personajele, chiar atunci cînd se reduc la autorul însuși, nici acțiunea, cu gradația ei și cu deznodămîntul, care este întoarcerea acasă, la capătul unei încordări în creștere.*

*

În adolescență și în tinerețe am scris multe scrisori, dar numai de dragoste; îmi pare rău că nu le mai am astăzi. De fapt puteau fi luate drept compuneri literare, exerciții de introspecție și de narațiune. Astăzi, cînd scriu mult, după cum se poate constata, corespondența este o corvoadă, care mă împinge pînă la nepolitețe. Mă scuz încă o dată față de toți care mi-au scris și n-au primit răspunsul O scrisoare înseamnă o pagină de carte pierdută.

*

Cred că orice scriitor urmărește să descifreze ceva din marile sensuri ale existenței; rămîne de văzut în ce măsură reușește. În ceea ce mă privește nu știu ce am reușit, dar continui să caut soluții. În ce măsură valoarea literaturii atîrnă de imponderabila filosofică? Răspunsul n-ar putea să fie decît imponderabil.

*

Radu Tudoran *este un pseudonim găsit cu totul întîmplător, după ce mai folosisem cîteva altele. Nu, nu ascunde nici o semnificație, decît poate aceea că mi s-a fixat atît de puternic în conștiință, încît aproape nu mai pot să răspund la numele celălalt, al strămoșilor mei; uneori mi se pare că m-am născocit singur.*

martie 1983

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

[DESPRE CUGETARE]

(II)

Părţile alcătuitoare ale conceptului

Fiindcă tot conceptul din înfăţoşări alcătuindu-se şi însuşi este înfăţoşare, apoi în toată înfăţoşarea se deosebeşte materia şi forma, pentru aceea şi părţile alcătuitoare ale conceptului sunt materia şi forma. Materia conceptului sunt acele mai mici înfăţoşări, pe cari le cuprinde în sine conceptul, adică spre care se poate el raporta ca şi o notă. Iară forma se cuprinde în împreunarea notelor într-o unitate. Pentru exemplu : materia acestui concept cetate sunt : Craiova, Bucureşti, Buzăul, Brăila, Iaşi, Focşani, Bacău şi altele ; iar împreunarea acestor particulare înfăţoşări întru această una înfăţoşare [1] adică cetate, este forma dînsului.

(Naşterea conceptului). Naşterea sau începutul [2] concepturilor sau se poate prefira în privire către formă sau în privire către materie. În privire către materie, cînd se întreabă : de unde se nasc concepturile ? De ni sunt nouă acestea înăscute sau prin osteneală şi iscusinţă cîştigate. Însă fiindcă în logică ne depărtăm de toată materia cugetărei şi numai forma privim, răsărirea concepturilor cea materială o mărginim către metafizică ; iară în privirea formei se prefiră, răsărirea concepturilor cînd se întreabă : cum formează mintea noastră concepturi din înfăţoşările ce le are şi numai despre această răsărire a concepturilor ne va fi aicea vorba.

Mintea noastră formează din înfăţoşările ce le are concepturi în acest chip : adecă : cumpănă (compară) mai multe înfăţoşări laolaltă, însamnă în conştiinţă una sau mai multe note comune şi desparte de către aceste note comune toate acelea cari nu se potrivesc cu datele înfăţoşărei, şi mai pre urmă împreună acele note comune într-o unitate a conştiinţei şi aşa produce acea înfăţoşare, care se numeşte concept.

Din concepturile cele formate poate mintea noastră să alcătuiască alte nouă concepturi, adecă : concepturile cele formate cumpănindu-le laolaltă şi luînd sama la notele cari se potrivesc, apoi ţinînd în conştiinţă acele note cari sunt lor comune şi despărţindu-le pre acestea de către acelea, prin care se deosebesc de către olaltă şi mai pe urmă împreunîndu-le notele cele comune într-o unitate a conştiinţei formează concepturi ale concepturilor, care se numesc priceperi (notiones) sau idei ; deci cuvîntul ideea // [203 v] (icoana lucrului) bine s-au întrebuinţat de către cei vechi pentru fieşcare înfăţoşare. Aşa pentru exemplu înfăţoşările unui animal, a unei plante sau a unei pietre sunt concepturi, pentru că pre [3] aceste le-am infomrat din mai multe înfăţoşări sensibile şi nemijlocite ; şi de-aş lega iarăşi din nou aceste concepturi, aş scoate dintr-aceste reprezentaţii universale alta [4] şi mai generală, aş avea conceptul naturii, care apoi este concept al concepturilor sau idee.

Din aceste toate se vederează că pentru alcătuirea concepturilor sunt de trebuinţă aceste patru lucrări ale minţii adică : 1) Cumpănirea laolaltă a mai multor reprezentaţii singuratice ; 2) Băgarea de samă a notelor comune (reflexio) sau luarea în samă a acelor note în care se potrivesc înfăţoşările singuratece ; 3) Scoaterea şi îndepărtarea notelor prin care se deosebesc înfăţoşările (abstractio) şi 4) Împreunarea într-o unitate a conştiinţei a acelor note, în cari se potrivesc înfăţoşările. De la aceste 4 lucrări ale minţii atîrnă toată alcătuirea concepturilor.

Despărţirea concepturilor. Concepturile în logică se pot prefira numai în două priviri, adică sau încît se cumpănesc între sine, sau cu mintea noastră din care se nasc. Aşa dar numai în aceste două priviri se pot despărţi.

1) Concepturile laolaltă părechindu-se sau se pot prefira după cătăţimea lor cea din afară sau după cea dinlăuntru ; cătăţimea cea din afară, adică întinderea, ţinutul sau cungiura concepturilor, nu este alta decît suma înfăţoşărilor pre cari le cuprind în sine concepturile, adică către cari se pot ele raporta ca şi o notă. De exemplu : conceptul filosof cuprinde sub sine înfăţoşările : Socrat, Platon, Aristoteles, Kant, Cartesius şi alţii, fiindcă acel concept se cuprinde întru toate acestea ca şi o notă şi pentru aceea alcătuiesc pomenitele înfăţoşări cungiura acestui concept, — iară cătăţimea acea dinlăuntru sau întinderea concepturilor este suma acelor înfăţoşări, pe cari le cuprind în sine concepturile în fel de note, de exemplu întinderea conceptului om o alcătuiesc aceste două înfăţoşări : mamifer şi biman, cari în chip de note se cuprind într-însul fiindcă omul este un mamifer biman.

Concepturile, în privire către sfera lor cea dinafară, unele sunt mai deasupra, altele mai de jos (superiores, inferiores), unele întocmai potrivite, altele subordinate şi coordinate.

1-iu. Concept mai deasupra sau în sferă mai mare sau mai lat este acela, care cuprinde în sine mai multe înfăţoşări decît altul, iară acel concept ce cuprinde mai puţine înfăţoşări se numeşte mai de jos, cu sfera mai mică sau mai îngustă. // [204 v]. Pentru ex. : conceptul animal este mai înalt decît conceptul om, pentru că conceptul animal se cuvine mai multor reprezentaţii decît omul, care pentru aceea cumpănindu-se cu acela este mai jos. Conceptul cel mai înalt decît altul se numeşte *gen*,

iară acel ce se cuprinde sub dînsul se numește *speție*. Pentru ex. : conceptul animal este gen, iară conceptul pasere este speție. Speciile cînd cuprind sub sine înfățoșări universale în privire către aceste sunt și însele genuri. Pentru ex., pasare în privire către conceptul animal este speție, iară în privire către vultur este gen. Genul se desparte în genuri cel mai deasupra, cel mai îndepărtat și cel mai de aproape. Genul cel mai de aproape este din care nu este altul mai în jos, iară cel mai deasupra, din care mai înalt nu se află ; genurile ce sunt între acestea două se numesc mai îndepărtate sau de mijloc. Pentru ex., în privire către conceptul om genul mai de aproape este animal, cel mai deasupra ființă, mai îndepărtate genuri sunt substanță, viețuitoriu.

2-a. Concepturile întocmai potrivite sunt cari au tot o sferă, pentru exemplu : om și mamifer biped sunt întocmai potrivite.

3-a. Subordinate concepturi sunt : din care unul se cuprinde sub sfera celuilalt, pentru ex : poama și mărul sunt concepturi subordinate ; iară concepturile coordinate sunt cari laolaltă luate hotărăsc cîtățimea cea dinafară sau cea dinlăuntru a vreunui obiect, p[entru] exemplu : Logica și metafizica sunt concepturi coordinate a filosofiei teoretice.

Din acestea urmează : 1) cumcă tot conceptul după întinderea sa este universal, pentru că se cuvine tuturor acelor înfățoșări, pre cari le cuprinde el sub sine. Deci n-are temei despărțirea concepturilor în universale, particulare și singulare. Pentru că particular concept s-ar zice acela, care s-ar potrivi numai cu unele dintre înfățoșările întinderei sale, iară singular acela, ce s-ar cuveni numai unei dintr-acele înfățoșări, aceea ce nu se potrivește cu firea conceptului. 2) Conceptul cel deasupra se cuprinde în cel mai de jos și mai multe note se găsesc în specie decît în gen. 3) La concepturilt cele [5] deasupra ajungem prin abstracție, iară la acele de jos prin combinație.

Despărțirea concepturilor în privirea cîtățimei cei dinlăuntru. Concepturile după cîtățimea lor dinlăuntru se despart în mai mari și mai mici, în identice sau totuna și deosebite — diverse, în concepturi nărăvitoare, concepturi amice și împotrivnice : concepturi inimice și mai pre urmă în afirmative și negative.

[1-iu]. După întindere mai mare concept este acela, care cuprinde în sine mai multe note decît altul și acest cu notele mai sărman decît cellalt se numește cu întindere mai mic. // [205 v] D[e] e[xemplu], fiindcă conceptul om cuprinde mai multe note decît conceptul animal, pentru aceea este acela cu intensia mai mare, iară acesta cu intensia mai mică. De-ar fi intensia vreunui concept așa de mică încît să nu poată fi mai mică sau de-ar avea numai o notă în sine, se zice simplu precum sunt : mirosul, colorul și altele, altmintrelea se numește compus sau alcătuit.

2-a. Identice concepturi sunt cari au tot acele note, altmintrelea sunt deosebite, d[e] e[xemplu] știința legilor cugetărei și logica sunt concepturi identice ; logica și metafizica sunt concepturi deosebite. Concepturile identice sunt sau cu totul sau în parte identice, după cum se potrivesc sau în toate sau numai într-unele note, d[e] e[xemplu] triunghiul și figura de trei unghiuri sunt concepturi cu totul, omul și pasărea în parte identice. Pentru aceea se numesc acele dintîi concepturi întocmai potrivite, iară cele din urmă asemenea.

3) Amice concepturi sunt cari se pot împreuna într-o conştiinţă, de unde se şi numesc împreună-sunătoare sau prietene, iară acele concepturi cari nu se pot totdeodată cugeta se numesc potrivnice. D[e] e[xemplu] : Ştiinţă, vietate, frumuseţe sunt concepturi amice, pentru că se pot împreună-cugeta într-un om ; din contra, frumuseţe, urăciune, ştiinţă-neştiinţă sunt concepturi potrivnice. Concepturile potrivnice sau sunt contradictorii sau contrarie. Concepturile contradictorie sunt acelea, din care punîndu-se unul, celălalt cu totul se ridică şi, ridicîndu-se unul, cellalt neapărat se pune, d[e] ex[emplu] concepturile lumină-întuneric, roş-neroş ; — iară concepturile contrarie sunt din care unul punîndu-se, celălalt se ridică dimpotrivă, unul ridicîndu-se celălalt nu se pune. Astfel sunt concepturile roş, verde, galben, negru ş.a.

4) Afirmativ concept este prin care se pune ceva, de unde se şi numeşte punere sau realitate logică, d[e] e[xemplu] conceptul învăţătură ; iar negativ concept este prin care se ridică ceva ce s-au fost pus, de unde se şi numeşte negaţie sau tăgăduire, pr[e] e[xemplu] neştiinţă [6].

Crescînd extensia vreunui concept scade intensia dînsului, şi scăzîndu-i intensia îi creşte extensia, adecă din ce în ce se cuvine conceptul mai multor înfăţoşări în chip de notă ; şi cînd din ce în ce mai multe note are în sine, din acea mai puţine înfăţoşări cuprinde el sub sfera sa, aşa d[e] e[xemplu] fiindcă conceptul om are mai mare întindere decît conceptul om învăţat, pentru că cel dentîi cuprinde pe toţi, iară acest de pe urmă numai pre unii dintre oameni, pentru aceea conceptul om cuprinde în sine mai puţine note, adică animalitate şi raţionalitate, fiindcă numai aceste se cuvin tuturor oamenilor ; iară conceptul om învăţat are în sine afară de celelalte două şi a treia înfăţişare, adică învăţătura în chip de notă şi pentru aceea intensia acestui concept este mai mare decît a aceluia dintîi.

Fiindcă tot conceptul răsare din unirea feliurimilor în conştiinţă, // [306 v] pentru aceea nici un concept nu este în sine sau şi în cumpănire cu altul chiar simplu ci numai în privire cu unitatea noastră cea îngrădită cu hotărîte margini.

Concepturile întocmai potrivite, fiindcă se pot pune unul în locul altuia, nici se pot altmintrelea deosebi de către olaltă decît sau numai încît se cugetă de către subiecturi deosebite sau în deosebite timpuri ; pentru aceea se numesc nedeosebite (indiscernabilia) şi alcătuiesc principiul celor nedeosebite (principium indiscernabilium) pre care l-au privit Leibnitz şi care într-acest înţeles este logiceşte adevărat ; dar însă de este el metafiziceşte, adică aplecîndu-se către obiectele cele reale în faptă adevărat se decide în metafizică.

Concepturile contrazicătoare neputînd a fi mai multe decît două laolaltă, cînd trebuieşte unul dintre dînsele să se însuşească vreunui obiect logic, celălalt după principiul contrapunerei trebuie neapărat să se tăgăduiască. Iară concepturile contrarie putînd fi şi mai multe, cînd se tăgăduieşte unul dintr-însele vreunui obiect logic, nu este de neapărat ca pentru aceea să se însuşească celălalt sau celelalte. (Dacă-s înşirate toate, sigur că unul din ele) [7].

În înţelesul logic toate realităţile se nărăvesc laolaltă, adică se pot împreună-cugeta, pentru că singure numai concepturile contrazicătoare

nu se pot împreună-cugeta ; însă metafizica va hotărî de sunt toate acestea în vreun obiect împreună cu putință sau nu.

Despărțirea concepturilor întrucît se cumpănesc cu mintea noastră

Concepturile în privire către treapta și modul conștiinței cu care ni le înfățoșăm se despart în *chiare și întunecoase* [8] (claros et obscuros), în *lămurite și nelămurite* (distinctos et nondistinctos), în *deplinite și nedeplinite* (complectos et incomplectos) ; mai pe urmă în concepturi cu *putință* (possibiles), *aievnice* (reales), și *neapărate* (necessaria).

1) *Chiare* concepturi sunt cari se pot în conștiință deosebi de către alte concepturi, altmintrelea de nu se pot deosebi sunt *întunecoase*, d[e] e[xemplu] de pot eu deosebi aurul de către alte metaluri, am concept chiar despre dînsul, altmintrelea va fi conceptul meu întunecos.

2) *Lămurite* sau alese concepturi sunt, cari nu numai se pot deosebi de către olaltă, ci și notele lor se pot spune anume, iară de s-ar putea concepturile deosebi de către olaltă, însă nu s-ar putea *a numi* notele lor, vor fi *nelămurite*, d[e] ex[emplu] acel ce așa cugetă, pre om, cît nu numai să-l poată deosebi de către animalele neraționale, de către arbori și alte obiecturi, ci să și știe anume spune niscaiva note dintr-însul, are concept lămurit despre om, iar altmintrelea va fi conceptul lui nelămurit. // [207 v]

3) *Deplinite* concepturi sunt în cari deosebim atîtea note cîte se cer spre hotărîrea lor, adică sunt de ajuns pentru a le îngrădi în margini, așa ca să se cuvină tuturor și singure numai înfățișărilor celor sub sine cuprinse ; de unde se și numesc concepturi depline (perfecta), hotărîte ; altmintrelea de nu ar cuprinde note de ajuns, pentru a se hotărî marginile lor, se numesc concepturi *nedeplinite*, cu scădere, iară de ar cuprinde și mai multe note pre cît se cer spre hotărîre, se numesc concepturi îmbelșugate sau abundante. P[entru] e[xemplu] : Dacă aș cugeta eu pre om ca pre un animal înzestrat cu minte, aș avea concept deplinit despre dînsul ; iară de l-aș cugeta ca pre un animal cu simțire ar fi conceptul meu nedeplinit ; mai pre urmă cugetîndu-mi eu pre om ca pre un animal cu minte și înțelegere voi avea concept abondant.

Fiindcă concepturile sunt rosturi ale minții, *apoi mintea sau nu poate face concepturi, sau întru adînc și le face, sau mai pre urmă trebuiește neapărat ca să facă*. Pentru aceea concepturile se despart în concepturi : 1) *cu putință*, 2) *aievnice* și 3) *neapărate*. — Concepturi cu putință sunt a căror note se pot împreuna într-o unitate a conștiinței, adecă, cari nu-și contrazic ; acestora din contra stau concepturile cele cu neputință. — Reale sau aievnice concepturi sunt a căror note sunt în faptă împreunate într-o unitate a conștiinței ; iară mai pe urmă neapărate concepturi sunt a căror note trebuiesc numaidtcît a se încopcia în unitatea conștiinței. D[e] e[xemplu] : *Conceptul filosofiei într-un țăran este cu putință, iară într-un învățat real-aievnic ;* mai pre urmă conceptul pricinei pricepîndu-se efectul este neapărat.

Chiaritatea, întunecimea și lămurirea concepturilor au treptele sale sau poate fi mai mare și mai mică, adică din aceea este mai mare chiaritatea concepturilor, din ce mai de către multe altele se pot ele deosebi ; și dimpotrivă, din ce se pot deosebi concepturile mari de către puține altele, din aceea mai mică este chiaritatea lor. Iară unde vreun

concept sau nici decît sau de-abia se deosebește de altele, acolo este întunecime, însă această întunecime nu poate fi niciodată deplină, fiindcă la tot conceptul neapărat se cere conștiința, care apoi din fire numai prin deosebire se poate naște. Aşijderea şi lămurirea din aceea este mai mare sau mai mică, din ce se deosebesc mai multe sau mai puține note în concepturi şi apoi acolo este cea mai mare lămurire unde se numesc toate şi numai singure notele a vreunui obiect. / / [208 v].

Chiaritatea şi întunecimea concepturilor se obicinuieşte a se numi analitică sau sintetică, după cum se cîştigă aceasta sau prin analis sau prin sinteză. Analysis este acea lucrare a minții, prin care se desface conceptul în notele sale ; iară syntesis prin care se împreună laolaltă înfățoşările pre cari le cuprinde conceptul sub sine. Analisul se cîştigă prin abstracție, iară sintesu prin combinație.

---

[1] Urmează : *este*, şters
[2] Scris deasupra : *sau începutul*
[3] Scris deasupra ; inițial *prin*, şters
[4] Scris deasupra inițial : *una*, şters
[5] Urmează : *mai*, şters
[6] Marginal, cu cerneală roşie şi alt scris : *Un om viind din depărtare*
[7] Completare ulterioară, cu cerneală roşie.
[8] Sublinierile, în text, aici şi mai departe, cu cerneală roşie

(Continuare în numărul viitor)

POST SCRIPTUM*

4 Mai, 1983

Stimate Domnule Florescu,

Am citit fragmentul Despre cugetare *de Mihail Eminescu, publicat de* Revista de istorie şi teorie literară *(nr. 1, 1983). D-ta îmi spuseşi că ipoteza cea mai recentă este că acest fragment ar fi o copie după un manuscris al lui Aron Pumnul. În notele d-lui Vatamaniuc, găsim afirmația că este posibil ca încercarea aceasta să reprezinte transcrierea unor lecții din cursuri pe care Eminescu le-a*

---

* În legătură cu acest text de logică aflat în manuscrisele eminesciene, text pe care D. Vatamaniuc îl prezenta încă din numărul trecut al revistei de față, am primit din partea profesorului Anton Dumitriu, epistola de mai sus, pe care, dată fiind importanța precizărilor sale privind identificarea «cursului» transcris de Eminescu, ca şi problemele pe care le ridică spre rezolvare cercetării, am considerat necesar s-o încredințăm tiparului.

Specificăm, de asemenea, că în *Cronica* (an XVIII, nr. 17) din 6 mai 1983, sub titlul *Un fragment din cursul de logică al lui Eftimie Murgu, copiat de Eminescu,* reputatul filolog ieşean N. A. Ursu propunea, la rîndul său, aceeaşi paternitate, asupra căreia, în *Tribuna* (an XXVII, nr. 22) din 2 iunie a.c., Eugen S. Cucerzan îşi revendica prioritatea, atrăgîndu-ne atenția că a semnalat-o încă din 1976 şi că a publicat chiar unele *episoade* din mss. lui Eminescu în *Napoca Universitară.*

În numărul viitor al revistei, odată cu încheierea publicării integrale a acestui «fragment» manuscriptic eminescian, D. Vatamaniuc va întreprinde şi o prezentare amănunțită a paralelismelor dintre textul lui Murgu şi *transcrierea* lui Eminescu.

REDACȚIA

audiat în anii studenției. G. Călinescu scrisese că acest manuscris reprezintă «copia unor capitole de logică în limba română arhaică». *Toată lumea este deci de acord că fragmentul de logică nu este o lucrare originală ci o «copie» sau o «transcriere». După ce ?*

De la lectura primelor rînduri, limba și modul de tratare mi s-au părut cunoscute. Consultînd notele mele, precum și expunerea pe care am făcut-o în Istoria logicii *(Ed. Didactică și Pedagogică, ed. a II-a, 1975, p. 1057), am ajuns la concluzia că fragmentul publicat este, după toate probabilitățile, o copie sau o prelucrare a cursului de logică datorat lui Eftimie Murgu. După cum se știe, Murgu a fost profesor la Iași între 1834—1836 și la București între 1836—1840. El își făcuse studiile la Budapesta și își trecuse doctoratul în filosofie cu Imre János.*

Posedăm două manuscrise ale «Cursului de logică» *ținut de Eftimie Murgu : unul se află la Biblioteca Academiei R.S.R și altul la Biblioteca Centrală Universitară din Iași. Acest curs de logică este tradus și adaptat de Murgu în limba română după cursul în limba latină al profesorului său Imre János.*

Manuscrisul lui Murgu începe printr-o scurtă expunere a istoriei logicei, după care urmează tratarea propriu-zisă a subiectului logicei. Manuscrisul din Iași începe printr-un capitol «Despre puterea cujetării», *urmează* «Despre cele mai de frunte lucrări ale minții» ; *apoi* «Despre Conțepturi» *etc. (Am dat sumarul cursului în* Istoria Logicii). *În manuscrisul lui Murgu apare barbara redare a operei lui Kant* Kritik der reinen Vernunft *(„Critica rațiunii pure") prin titlul* «Critica socotinței curate». *Și titlurile cursului și această «traducere» a titlului operei kantiene sînt preluate (în fragmentul publicat) de către Eminescu. Murgu, consecvent cu traducerile lui, numește «raționamentul» (silogismul)* «socoată» ; *logic, odată ca el traduce «rațiune» prin* «socotință», *deci «raționament» va fi «socoată».*

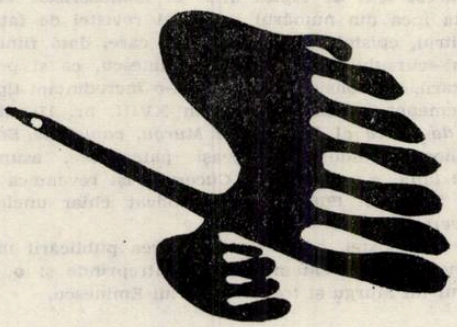
Va trebui așadar să se compare textul manuscrisului cursului lui Murgu cu fragmentul rămas de la Eminescu și să se decidă în ce măsură este copia cursului și ce modificări a făcut Eminescu. Într-adevăr, poetul nu preia fără modificări textul pe care-l transcrie : cujetare *este redat prin* cugetare, conțepturi *prin* concepturi *etc.*

Mai rămîne încă o problemă în legătură cu acest fragment : de ce a făcut Eminescu munca aceasta ? El avea la îndemînă un curs mai bun, acela al lui Simeon Bărnuțiu, ținut în 1860—1861 la Iași, litografiat după notele lui Teodor Burada, și tipărit postum în 1871. Chiar Maiorescu își ținuse lecțiile de logică la Iași între 1863—1872, iar cursul lui apare în 1876 la Iași. Sînt o serie de chestiuni care se pun în legătură cu acest fragment eminescian și pe care, desigur, cei în drept le vor elucida.

Primește, te rog, d-le Florescu, o caldă strîngere de mînă de la

Anton DUMITRIU

P.S. *Este posibil ca Eminescu să fi ales cursul lui Eftimie Murgu pentru că aprecia efortul acestuia de a forja termeni românești pentru logică. Bărnuțiu îi preia în forma lor latină !*



DIDACTICA

«CÎNTAREA ROMÂNIEI» — ANALIZĂ STILISTICĂ

«În vremea veche... de demult, demult... ceriul era limpede... soarele strălucea ca un fecior tînăr... cîmpii frumoase, împrejurate de munți verzi, se întindeau mai mult decît putea prinde ochiul... păduri tinere umbreau dealurile... turmele s-auzeau mugind de departe... și armasarii nechezau jucîndu-se prin rarişte... pe o pajiște verde, slobozenia, copilă bălăioară cu cosițe lungi și aurite, se giuca cu un arc destins. Ferice de oamenii din cîmpie, ferice de cei de la munte!... Era vremea atuncea, cînd tot omul trăia fără stăpîn și umbla mîndru, fără să-și plece capul la alt om; cînd umbra văilor, pămîntul și aerul ceriului era deschişi tuturora; iar viața se trecea ca un vis; și cînd agiungea pe om nevoile bătrîneților și moartea, el se ducea, zicînd: „mi-am trăit zilele", și era sigur că viața lui se va prelungi în copiii și moștenirea lui...»...

Fragmentul ales reprezintă versetul 13 din capodopera prozei poetice românești în epoca romantică, aparținînd lui Alecu Russo. Compusă, sub prima formă, între anii 1844—1848, după toate probabilitățile, publicată în primă variantă independentă la Paris (în revista *România viitoare),* opera își dobîndește faimă definitvă în anul 1855, cînd Alecu Russo o publică sub inițialele sale în revista lui Alecsandri *România literară* [1].

Dacă, în mare, *Cîntarea României* prezintă istoria alegorică a patriei ca o suită de taboluri simbolice în 65 de versete. se poate spune că textul rămîne relativ egal cu el însuși, indiferent de porțiunea istorică ilustrată. Pentru exemplificarea specificului stilistic al acestei suite de poeme în proză, aproape oricare dintre episoade servește la fel de bine. Specie curioasă și aproape exotică în proza noastră de început, *Cîntarea României* face parte din familia acelor proze lirice europene care au prelungit pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea, tradiția retorismului sentimental. Pe urmele retorismului clasic, ilustrat superlativ de un Bossuet, a luat naștere — în perioada «sentimentală» a culturii europene — un fel de retorism specific, care incorporează efecte preromantice, nuanțînd simetria excesivă a epocii precedente. Din îmbinarea, uneori fericită, a *cursus*-ului clasic cu noua sensibilitate dezordonată provine proza emblematică pentru finele secolului al XVIII-lea francez, proza familiară lui Rousseau și Chateaubriand. Fără îndoială că retorica preromantică este infinit mai vastă decît cea pe care o configurează cele două nume; proza cadențată de factură lirică umple aproape un secol, de la jumătatea secolului al XVIII-lea și pînă în plin romantism, adică pînă către 1850.

Atunci cînd Alecu Russo își scrie opera, această tradiție se epuizase în mare măsură. Oratoria sentimentală se găsește tot mai izolată după anul 1820, după momentul în care exigența *naturalului* devine fundamentală. Totuși, proza

---

[1] Detalii bio-bibliografice și problema paternității operei la Paul Cornea, *Studii de literatură română modernă*, București, EPL, 1962.

de «ritm Chateaubriand», degradată și transformată în exercițiu, continuă să existe și în plin romantism : este mai ales cazul așa-numitului *biblism modern*, oratorie de inspirație religioasă. Îndepărtatul model al lui Russo tocmai aici se găsește, în cartea clericului francez Félicité de Lamennais, *Paroles d'un croyant*, apărută în 1834 și inspirată — cel puțin în parte — de scrierea lui Adam Mickiewicz *Cartea națiunii poloneze și pelerinajul polonez*[2]. Dar Lamennais nu este un izolat în aceste exerciții prozastice : un întreg grup de ideologi și vagi scriitori afișează proiecte socializante în ritmurile retorismului epuizat (Saint-Martin, Pierre Leroux, sociologul Saint-Simon și o mulțime de alți autori înregistrați azi sub semnul curiozității[3].

Din fericire, Lamennais a reprezentat pentru Alecu Russo, după cum vom vedea, doar un îndepărtat *primum movens :* stilul autorului român, făcut din nuanțe și melancolie intermitentă, se deosebește concret de retorismul aproape geometric al autorului francez. Abstracție făcînd de schema ideologică apropiată (istoria văzută alegoric ca un poem ce începe cu vîrsta de aur și ajunge pînă în pragul revoluțiilor naționale), Alecu Russo ia destul de puțin din biblismul trucat al autorului francez.

Anticipînd concluzia analizei, vom spune că originalitatea stilistică ultimă a lui Alecu Russo constă în sudarea perfectă, imperceptibilă în rezultat, a două *strata* stilistice eterogene : a unui *stratum* neologic (care ține de retorismul tardiv al lui Lamennais și vehiculează un biblism contrafăcut) și a unui *stratum* autohton (provenit din cărțile bisericești și din folclor). Bagajul neologic, ceva mai redus în substanță, formează moștenirea lui Lamennais și a prozei retorice sentimentale ; stratul autohton este, în același timp, și stratul profund, adică cel al originalității ultime a autorului nostru, făcută din reverie vagă și aspirație către un trecut mitic, pe modelul *Amintirilor*.

Un fapt se cere subliniat : în timp ce la alți pașoptiști ce scriu proză poetică sau lirică (Heliade, Bolliac) cele două straturi stilistice rămîn oarecum distincte, la Russo ele fuzionează perfect. Instinctul stilistic al autorului acționează fără greș.

Stratul neologic poate fi surprins la diferite nivele. În primul rînd, tema istorico-filosofică dezvoltată în versetul 13 reia schema lamennaisiană : o ipotetică vîrstă de aur, cea a egalității sociale, după care a urmat epoca decăderii, cea a conflictelor între oameni. Russo preia argumentarea și o transpune în eopca — la fel de incertă — a luptelor dintre romani și daci, într-o suită istorică abstractă, care conservă esențialul textului francez :

«... dans les temps anciens, le terre étoit belle, et riche. et féconde ; et ses habitants vivoient heureux parce qu'ils vivoient en frères.

Et je vis le serpent qui se glissoit au milieu d'eaux : et fixa sur plusieurs son regard puissant, et leur âme se troubla, et ils s'approchèrent, et le serpent leur parla à l'oreille.

Et après avoir écouté la parole du seprent, ils se levèrent et dirent : Nous sommes rois.» (Paroles d'un croyant, III).

Au commencement, le travail n'étoit pas nécessaire à l'homme pour vivre, la terre fournissoit d'elle-même a tous ses besoins. (...) Et il n'y eut plus de frères, et y eut des maîtres et des escalves. Ce jour fut un jour de deuil sur toute la terre.» (ibid., VIII).

Schema la Alecu Russo :

«În vremea veche... de demult, demult... ceriul era limpede.., soarele strălucea ca un fecior tînăr... cîmpiile frumoase, împrejurate de munți verzi, se întindeau mai mult decît putea pătrunde ochiul... păduri tinere umbreau dealurile... Era vremea atuncea, cînd tot omul trăia fără stăpîn și umbla mîndru fără să-și plece capul la alt om.»

Peste această lume mitică și litografică, se suprapun elemente ale unui biblism de circumstanță. Acest biblism nu intră în contradicție cu arhaismul de

[2] Pentru raportul dintre cei doi scriitori, v. Wiktor Weintraub, *Mickiewicz, Lamennais and biblical prose*, în *For Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, 1956, p. 645—652.

[3] Oricît ar părea astăzi de curios, voga lui Lamennais în epocă a fost enormă : proze poetice spaniole, italiene și portugheze au fost direct inspirate de acest retoric tardiv.

factură autohtonă al textului. Astfel, anumite pasaje, de obicei neguroase sau tragice, par inspirate nu atît din Vechiul Testament, cît dintr-o imagine comună și străveche a Bibliei:

«Dar iată aerul se turbură... ceriul cel limpede se îmbrobodește cu nori întunecoși... un nor de prav învăluie cîmpia și ascunde munții... se aud vaiete...».

Detalii ale unui astfel de tablou devin simboluri exilate care, evident, nu mai îndeplinesc aceeași funcție ca și în textul de bază, Biblia, ci sînt elemente de factură romantică destinate să creeze o atmosferă. Referirile explicite la Divinitate, adresările și invocațiile pot fi încadrate aceleiași serii de procedee *(«Doamne, fie-ți milă... Stați... izbînda-i în mîna Domnului»).*

Dar moștenirea neologică cea mai importantă ține de nivelul figurativ: aici ne aflăm în plin secol al XVIII-lea, atît prin limbaj, cît și prin mentalitatea utilizării lui ca fapt de stil. Figurile retorice proprii acelei epoci, prezente masiv în textul lui Lamennais, dau imagisticii din *Cîntarea României* un aer vetust. Suita de simboluri din primul paragraf al versetului formează o alegorie comună *(«pe o pajiște verde, slobozenia, copilă bălăioară cu cosițe lungi și aurite, se giuca cu un arc destins»).* Tot simboluri, dar cu funcție pur ornamentală, înscrise în text pentru a sugera o vagă teroare biblică, sînt cele din finalul versetului: *«un cușciug mare-mare se rădică, și o pară grozavă înflorează ceriul».* Chiar în rarele momente în care se atinge metafora, textul nu se ridică decît pînă la nivelul unei metafore explicite și tradiționale, apelînd la formule deja făcute și desprinse exclusiv din cîmpul semantic-retoric religios *(«Tu fusăși altariul rudirei crivățului cu pustia, a bărbăției cu mintea»).*

O aluzie precisă la simbolul cuminecăturii arată limitele imaginației metaforice la Alecu Russo: *«Din această rudire frămîntată cu sînge și sfințită prin foc se naște un popor nou».*

Atașăm toate aceste elemente stratului neologic, deoarece, dincolo de tema milenară, Russo configurează aici un limbaj prosastic preromantic. În cele din urmă, nu este vorba de o inspirație propriu-zis biblică, ci de rigorile unui retorism deja caduc la data scrierii cărții *Paroles d'un croyant* (1834). Ca în orice retorică pașoptistă, legatul școlii este important și în *Cîntarea României*; iar pentru pașoptiști școala se confundă cu mentalitatea secolului al XVIII-lea în ceea ce acesta avusese mai specific.

Mai important se dovedește stratul autohton: sub această sintagmă grupăm atît elementele unui fond etnic și cultural străvechi, dar și inovațiile stilistice absolut originale ale lui Russo. Într-o fază a dezvoltării limbii literare în care ideea de normă supradialectală începuse să se impună ca o realitate indeniabilă, Alecu Russo apelează — cu o intuiție stilistică proprie — la dialectal și la arhaic, pentru a conferi limbajului solemnitatea renunțării la vorbirea de toate zilele. Elementele populare și arhaice dobîndesc funcție literară prin contrast.

Astfel: *ă* aton > *a (armasarii)*; e închis > *ă*, după consoanele *j, r, s, t (vijălioase, jărtfă)*; se conservă fonetismul etimologic și regional *ğ (giucă)*; este notată pronunțarea muiată a lui *r* final *(ceriu, altariu)*; labialele se depalatalizează *(pepturile, a perit)* etc.

La 1850, este foarte greu de făcut distincția între arhaic, regional și popular, mai ales dacă este vorba de graiul moldovenesc. Se pot adăuga anumite elemente strict gramaticale: verbele de conjugarea I au persoana 3 pl. analogică după conjugările a II-a și a III-a («pepturile *se plec*», «luptătorii *se amestec*»). Dar aceste elemente reprezintă doar nivelul pur material din care autorul își construiește poema. Cele mai importante inovații sînt de natură sintactică și figurativă.

Astfel, fraza lui Russo are aspect bizar, neobișnuit pentru epoca pașoptistă: sintagmele, de multe ori nominale, se succed într-o relație insolită, întretăiate prin puncte de suspensie. Acest tip de frază este caracteristic numai autorului moldovean, deoarece Russo îl utilizează chiar în opere științifice de tipul *Cugetărilor*. Numită de Tudor Vianu «legatto stilistic»[4], tehnica traduce cel mai exact intimitatea spiritului lui Alecu Russo — spirit alcătuit din reverie discontinuă, antira-

[4] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ed. a 2-a, vol. I, București, EPL, 1966, p. 52.

țională, creatoare a unor formulări ce solicită în mod direct cititorul, obligîndu-l să completeze cu propria-i imaginație spațiile goale.

În fragmentul ales spre analiză, tehnica legatto-ului se combină cu cea a construirii propozițiilor după o schemă sintactică identică sau asemănătoare : introducerea circumstanțial-temporală *(«În vremea veche... de demult»)* inaugurează mai multe propoziții avînd exact aceeași schemă: *Subiect→Predicat→(Circumstanțial)*; verbele se află invariabil la imperfect, apoi în partea a II-a la prezent. Repetarea acelorași structuri semantice provoacă ceea ce analiștii ritmului numesc un «ritm sintactic», un ritm superior, în ordine abstractă, celui fonetic. Oricum, Russo nu cedează tentației unei ritmici mecanice : dacă propozițiile au aceeași schemă, se programează o oarecare varietate la capitolul determinanților, spațiali, temporali sau modali.

Este drept că și în *Biblie* domină parataxa, iar această structură sintactică ar putea deriva din biblismul lui Lamennais. Credem, însă, că Russo extrage tehnica din alt principiu stilistic : din cel al poeticii romantice care pune toate elementele naturii pe aceeași treaptă, din principiul egalizării prin poezie. Textul *Cîntării României* este format din fraze care notează detalii poetice insignifiante alături de evenimente istorice, stabilind o nouă ordine a lumii.

Ritmul tipic lui Alecu Russo rezultă din doi factori conjugați : pe de o parte, retorica seacă a lui Lamennais, bazată pe *cursus*-ul clasic ; pe de altă parte, din ritmul pe care l-am putea numi «interior» din ritmul reveriei melancolice discontinue, reprezentată de *legatto*.

Figura de gîndire cea mai frecventă în *Cîntarea României* este *antiteza* : antiteză la nivelul arhitectonicii generale, antiteză la nivelul paragrafelor, antiteză la nivelul fiecărei fraze. În versetul ales, prima parte («vîrsta de aur») stă în opoziție cu paragrafele următoare, care figurează luptele dintre daci și romani. Termenul «luminos» al antitezei este evocat prin timpul imperfect, socotit mai poetic decît altele în limbile romanice și făcut să sugereze scurgerea imperceptibilă a timpului într-o epocă fericită. Termenul «întunecat» al figurii este marcat de prezentul istoric, timp punctual, aici timp al rupturii. Romantismul funciar al textului rezultă din spiritul antitetic profund impregnat în opera lui Russo : făcînd descrierea bătăliei, apelul la antiteză este instinctiv *(«Cei ce au năvălit sînt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două ascuțite taie în carne vie...»)*. Puținele figuri semantice sînt bazate la rîndul lor pe antiteze : metafora finală deja citată.

Strict cronologic, limbajul figurativ al *Cîntării României* aparține preromantismului : nu numai din cauza rarității metaforelor originale, ci mai ales din cauza atracției irezistibile pentru formele anchilozate de metasememe, pentru simboluri și alegorii. Elemente neutre ale limbajului capătă, în paragraful ales, valori simbolice instantanee, sînt «împinse spre simbol» de însăși dinamica textului. Imanența limbajului figurativ preromantic este mult mai importantă decît îndepărtatul punct de plecare, *Biblia*.

În concluzie, *Cîntarea României* reprezintă sinteza celor două serii de limbaje din care pașoptiștii își extrăgeau efectele stilistice : limbajul romantismului sau preromantismului francez, alături de limbajul arhaic și regional, valorificat pentru prima dată stilistic. În atmosfera exilului pașoptist, această mostră de retorism creează o întreagă școală în proză : în ritmurile *Cîntării României* își vor compune operele din timpul exilului autori atît de îndepărtați între ei precum Heliade, Bolliac, Alecsandri, Kogălniceanu, C. A. Rosetti, frații Brătianu și mulți alții [5].

Mihai ZAMFIR

[5] O analiză complexă din punct de vedere stilistic a *Cîntării României* la Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, București, Minerva, 1971, cap. IV.

PROFIL CONTEMPORAN

LEONID DIMOV

Prelungirile curbe

Leonid Dimov debutează la 39 de ani după ce își încercase, ca Lautréamont, vocația în matematici și științele naturale. Volumul de *Versuri* din 1966 cuprinde 47 de mici poeme muzicale, admirabil caligrafiate, de o frumusețe ușor vetustă. Poetul merge în altă direcție decît aceea (expresionistă, anti-retorică) a generației sale («generația pierdută»). Nu merge nici în sensul poeziei tinere din anii '70 (poezie accentuat confesivă, cu o mare libertate a limbajului), dar se întîlnește cu ea în cîteva iubiri spirituale : Barbu, Bacovia, Arghezi... Solitarului Leonid Dimov i se alătură repede cîțiva poeți tineri (Virgil Mazilescu, Daniel Turcea...) și, în micul cerc oniric, el se bucură de o mare autoritate. Cu chipul împodobit de o frumoasă barbă bizantină, el apare rar în adunările scriitoricești și vorbește și mai rar. La o Conferință a scriitorilor unde se discută, cu atîta zbucium, problemele arzătoare ale breslei, Dimov cere cuvîntul pentru a face elogiul figurii himerice, nervaliene a Poetului și apoi se retrage pentru a nu mai reapare ani în șir. Poezia este unicul limbaj și ea sugerează, în afara bogăției cromatice, o mare rigoare formală. E ceea ce a plăcut de la început unei critici literare exasperate de delirul verbal al poeziei tinere. Dimov reprezintă corectivul necesar, greutatea care, aruncată pe celălalt taler, echilibrează balanța literaturii și dă cititorului de azi sentimentul că poezia n-a încetat să fie o artă muzicală. Poemele lui Dimov satisfac și spiritele mai dificile prin nota de intelectualitate *(cultismul* ei) și puterea de a sugera misterul lucrurilor simple.

Volumul de debut cuprinde aproape toate temele poetului și anunță elementele principale ale stilului. Dimov e un poet fără metamorfoze spectaculoase, fără etape, fără vîrste. *Versurile* încep cu o mică fantezie *(Uluire)*, în care cunoscutul simbol al sacrificiului necesar în artă capătă un sens neașteptat : din pasărea agonizantă, refugiată în camera cu blidare și glastre, curg vise ce sînt privite prin fereastră de tot satul. Ideea de spectacol e de la început sugerată : «*A voit în ape să nu pice / Pasărea lovită de alice / Și-a zburat peste mărimi campestre / Pînă-n pragul camerei de zestre / Unde-au pus-o degete ușoare / Sus, pe perinile de ninsoare... / Noaptea, la opaițe murise / Pasărea. Au curs dintr-însa vise / Ce-n odaia cu blidar și glastră / Le-a privit tot satul la fereastră*».

Surprinde aici — și așa va fi peste tot în poezia lui Dimov — modul în care sînt prezentate insolitul, miraculosul, intruzia imaginarului în spațiul poemului fără o pregătire prealabilă a cititorului. O hemoragie acum a visului în odaia pașnică, o ivire din ceață a prinților cu obrajii mîncați de bube vechi, în alt poem *(Stampă)* : «*Să strîngem frunze din copacii joși / Și să el dăm ofrandă dimineții. / Azi s-au ivit în ceață prinți frumoși / Și bube vechi le scormone pometii. // Să plîngem de destinu-le amar / Cînd rătăcesc la noi, după iubire. / Dar să-i uităm. Vor nimeri ei iar / La mese de legende, rotunjite...*».

Impresia de irealitate vine însă în poemele lui Dimov în primul rînd din proliferarea amănuntelor de ordin material, din extraordinara îngrămădire a lucrurilor. S-a spus pe drept cuvînt că poemele sale sînt veritabile ospețe.

Poetul evocă la propiu : prînzul, cina, banchetele cu prietenii, descrie tarabele încărcate cu legume, pescăriile, bîlciurile de oale, mereu cu un sentiment de jubilație. Iată, celebră de acum, *Cină cu Marina :*

«La creștete, masa imensă așteaptă,
Cu cîte-un tacîm sub lumina coaptă :
Prelung, să tăiem pagurii aduși
Din Africi, de cafri în frac și mănuși,
Meduzele roze gătite cu cimbru
Cu fructe de mare pe spată de zimbru,
În sos ecumenic, anguile cu tic,
Calmari îngropați, violet, în aspic
Și alte, din marea Japoniei, feluri
Cu turme de sepii gonind în cerneluri.

Lumina o scade la pragul ei verde
Și-nfige cuțitul adînc în lacherde».

Sau această natură moartă cu pești, în stil flamand, în care materiile aglomerate într-un spațiu limitat sînt pe punctul de a exploda :

«Atîrnă-n șiruri puse la uscare
Rechinii violeți pudrați cu sare
Și-n catedrala lor, printre etaje,
Foiesc pescari de plută ca pe plaje.
Suim și noi în pas pe pasarele
Să punem pești în șiruri paralele
Atît de lungi că nu ne-ajunge-o viață
Să mai ieșim în prag de dimineață.
Cînd ne-au șoptit un ultim bun-rămas
Aleile și plopii într-un glas
Le-am spus despre cobolzii și dragonii
Ce ne-așteaptau pe cheiuri prin Japonii
Le-am arătat iguane prin agave
La sud cum ne doreau în țări batave
Le-am amintit de marile pisice
Ce ne vînau de mult prin Mozambice
De urșii albi, de pescărușii-n stoluri
Ce pentru noi întîrziau la poluri.
Am comandat corăbii somnolente
Spre insuli de coral, spre continente
Cu tumule, cu gheizeri, cu girafe
Și crapi imenși uscați în cenotafe.»

Nu explodează, totuși, pentru că intervine imaginarul care are funcția unei supape : o mică evaziune a spiritului, o întrerupere a descripției prin introducerea unui nucleu epic *(«suiam și noi în pas pe pasarele»...)*, o notă, în fine, de ironie abil strecurată printre propozițiile grave. Dimov numește aceste pînze congestionate de elemente materiale : *Destin cu pești, Destin cu cioburi, Destin cu paseri, Destin cu fluturi...* Unele amintesc, prin concizia stilului, de Ion Barbu : *«Gelatinos meleag cu crabi incluși / Tăiem, prea calmi în lunecare, pontul / Și fiecare ne vedem din uși / Cum mestecăm în iris orizontul...»*. Cu deosebirea importantă că peisajele lui Dimov au mai multă culoare și sînt, în genere, mai fastuos materiale. Nu trebuie mult ca desenul realist să tragă spre absurd printr-o bruscă schimbare de perspectivă, ca în tablourile suprarealistului Magritte, de o mare exactitate a detaliilor. Pe puntea unui vapor vechi, cavaleri în frac și cu jobene mov țin în zgardă bile din eben : *«Rotunde, roșii, cu desen subțire, / Ovale, verzi, cuprinse-n negre fire, / Cu clopoței, cu ciucuri, cu lumini, / Cu trandafiri pictați, cu flori de crin, / Cu valsuri, cu parfum de liliac, / Chineze, cu dragon și vîrcolac, / Franceze, cu perechi dansînd gavote, / Barbare, cu imagini vizigote»*. Nimic nu-i scandalos aici, toate elementele sînt reale, numai relația dintre ele este insolită.

Un vers din poemul intitulat *Eminesciană* sugerează ceea ce am putea numi o *poetică a curbării*, specifică barochismului : *«Eu sînt, la fiecare, o prelungire curbă»*... Ca versul să fie însă bine înțeles, să citățm și ceea ce urmează :

«Eu sînt, la fiecare, o prelungire curbă,
Doar inima, tendința spre infinit conturbă.
Ungînd cu umbre solzii, înconvoindu-și spinii,
Se bate zîmbitoare și caldă printre linii,
Resuscitînd orașe din punctele omise
Și dans de pajeri blonde jucînd peste abscise.
De mult în repetirea figurilor pleșuve
S-a distilat durerea sedimentată-n cuve
Și toate le-nvelește în triste pungi bălțate
Cu brazi, între lumină și pulberi agățate».

Sînt, aici, cîteva notații care pot da o idee despre demersul liric : o inimă zîmbitoare și calmă ce bate printre linii, o repetire a *figurilor pleșuve, o încovoire* a lucrurilor și, mai ales, ceea ce am subliniat înainte : o *prelungire curbă*. Să nu scăpăm din vedere nici celălalt amănunt : inima *unge cu umbre solzii* și resuscită civilizațiile uitate... Totul indică un proces cu mai multe laturi : reinventează realul și, în același timp, îl umbrește, îi dă dimensiunea misterului printr-o încovoire, prelungire curbă a liniilor și a volumelor.

Viziunea unui *univers curbat* revine și în alte cărți. În *Pe malul Stixului* (1968) dăm peste *«liniști curbe»*, în 7 *poeme* (1968) peste *«suprafața curbă»*, în *Spectacol* (1979) aflăm o *«noapte curbă»*... Este știut că Valéry definea într-un poem lentoarea și tandrețea liniilor Curbe, scrise cu majusculă : *«O Courbes, méandres, / Secrets du menteur, / Est-il art plus tendre / Qui cette lenteur ?»*... Rămîne să aflăm, după ce parcurgem toate poemele, ce dimensiuni ale spiritului asociază Dimov de aceste linii, suprafețe, liniști, nopți curbate. Să punem în legătură acest mod de a corecta realul cu preferința lui Dimov, exprimată chiar în volumul de debut, pentru micile obiecte rotunde, cristaline, strălucitoare, din sfera *prețiosului*, definit mai înainte. Într-un loc *(Etapă)* descoperim *«mare de cristal / cu reptile sîngerii în miez»*. În altă parte *(Neliniște)* se află o imagine și mai complicată : *«inimi de scoică în ciorchine»*. Strălucirea se asociază cu abundența, spectaculosul cu diversitatea și perfecțiunea : *«o purpură rotundă de bile numărate»*, *«o treflă de-ntuneric»* *(Jurnal)*. Să nu uităm, din seria acestor obiecte-simboluri care pot spune ceva despre preferințele poetului, *«bobul de peruzea»*, *«felia de coral»*, *«corăbii cu sidef la pupă»*, elemente specifice micului baroc.

Obsesiile lui Dimov sînt însă, cum am semnalat deja, *smaltul («cum lucesc din zmalțuri, din bagale»*, *«zmaltu-i orb»)* și bîlciul (bazarul, iarmarocul, circul bairamul), adică sclipitorul și caleidoscopul, pestrițul, larma limbilor de după prăbușirea Turnului Babel. *Bîlciul* nu-i, în fond, decît o traducere spațială și o supradimensionare a sclipitorului, o ipostază orientală a viziunii barochiste. Viziunea este întărită de un limbaj adecvat, cu multe vocabule rare. Al. Piru a dat (în *Poezia românească contemporană)* o listă bogată de cuvinte culese din *Versuri* și celelalte volume : *carîmbi, corund* (ceramică de Corund), *colembole* (speță de insecte), *cuve, harengi, precesii, cerulee, pendunculat, submerse astragale, nef, lemniscate* (curbe matematice), *landșafturi, lumen, crov...*, unele vechi, altele (cele mai multe, în fapt) inventate de poet. Lîngă aceste forme cărturărești, sînt numeroși termeni de culoare și iuțeală balcanică : *geamparalele. buluc, duium, tejghea,boccea de saltimbanc...*, apoi, printr-un salt de la sud la nord, ne întîmpină *burgurile hiperboreene, turnurile* misterioase... E greu de stabilit o regulă privitoare la peisajul dimovian. De la *«vopseaua bogomilică»* (cum zice poetul în *Dialectica vîrstelor)* la turnul nervalian, zidit (la Dimov) din smaralduri, spiritul însetat de culori și ars de remușcări levantine călătorește pînă departe, în porturile Japoniei, după un itinerariu imposibil de prevăzut. La ospățul lui liric, legumele, fructele, speciile rare de pești, vin de peste tot. Țara lui imaginară n-are frontiere, dar are toposuri ce se repetă și, cum știm, ceea ce se repetă în artă înseamnă că are semnificație.

O preferință este, în toate cărțile, pentru peisajul portuar cu zarva cheiurilor și poezia discretă a plecării *(«obsesia lucrurilor de convergență»*, zice Mircea Iorgulescu). Lîngă *port* este *tîrgul burlesc* și, în interiorul lui, ceea ce am semnalat deja : *bazarul, piața, frizeria, colosala ospătărie*, ceva mai izolat e *castelul* (cu varianta *turnul)*, apoi *curtea interioară* și, într-o infinitate de interpretări, este *odaia*. Odaia este ea însăși un vast univers de obiecte, locul unei neîntrerupte aventuri. Pe perete se găsește, de regulă, *o tapiserie*, pe masă se află una sau mai multe *cupe*, mai sus, pe alt perete, se distinge *lucitorul ceas cu cuc*, prin aer trec *fluturi*, în dușumea țîrîie *greierii*, în dulapuri dospesc hidromelurile și absintul, iar la capătul unui covor atîrnă un imens, fastuos *ciucure portocaliu*. În volumul *Spectacol*, Dimov scrie despre el un «mic vis» *(Culori)*, o fantezie ingenioasă, cu treceri neprevăzute de la marele cosmos la elementul derizoriu. Discursul poetic nu evită mistificația, paradoxul, absurdul : *«Un imens ciucure portocaliu / Plin de fluturi cu ochiul viu / Și negru-negru ca tuciul, / Revărsînd peisaje din luciul / Cîteodată fulgerat de-o lumină, / Din marile hale cu mecanisme / De*

fabricat colerete și darwinisme / Aflate-n partea ventrală / A fluturelui cu aripi ca de portocală.»...

Din aceste toposuri se desfac altele, peste pînza dinainte se încearcă culori noi, deseori un motiv e detașat și fixat în altă parte, într-o tapiserie mai vastă. Despre cuceritorul de burguri în ținuturile ligurte, Pepin cel Scurt, e vorba, întîi într-un poem concentrat din volumul *Versuri*, apoi aventurile regelui mai sînt o dată evocate, într-un stil mai umoresc și cu un desen mai amplu, în 7 *poeme («Vedeniile regelui Pepin»). Cina*, viața senzațională din *curtea interioară*, *hanul* în care foiește o umanitate jovială, *armurile* din poduri, *turnurile*... constituie decorul unei reverii lirice neîncheiate.

Eugen SIMION

MARIN SORESCU

Ipostaza «clasicizată» a unui anticlasicizant

Se împlinesc anul acesta zece ani de cînd Marin Sorescu tipărea primul volum din *La lilieci* — carte ce marca o schimbare la față a celui mai tradus poet român contemporan. Noua manieră — vizînd, în mod neașteptat, intraductibilul ! — avea darul să șocheze, fiind una dintre cele mai îndrăznețe experimente poetice postbelice înregistrate în literatura noastră (un critic vedea în cartea din 1973 *«poate cel mai radical volum de versuri tipărit după război»* [1]).

Ne propunem acum, cînd noua «față» a poeziei sale este comentată cu precădere, să readucem în discuție partea deja «clasicizată» a poeziei soresciene, cuprinsă în volumele : *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966), *Tinerețea lui Don Quijote* (1968), *Tușiți* (1970), *Suflete, bun la toate* (1971), *Astfel* (1973). Prologul vîrstei creatoare pe care o exprimă aceste culegeri îl reprezintă volumul de parodii *Singur printre poeți* (1964), care atrăsese dintru început atenția asupra autorului.

Discuția se dovedește cu atît mai necesară cu cît promoția poetică cea mai recentă (cea impusă în jurul anului 1980) exploatează plenar necesara «deschidere» produsă, cu ani în urmă, de Marin Sorescu. Acest pașnic dinamitard are meritul de a fi oferit, pe lîngă o operă poetică inconfundabilă, premise pentru explorarea unor zone în care poeții nu îndrăzniseră, pînă la el, să se aventureze.

Vorbind despre respectiva perioadă de creație, este cazul să-i marcăm ipoteticele pietre de hotar. Cronologia strictă o vor stabili, cîndva, cei dedați cu astfel de îndeletniciri. Reperele ideale (și oricum, operaționale în analiza operei) par a fi două replici la opere arhicunoscute : cea la Macedonski *(Noaptea de octombrie*, în : *Singur printre poeți)* și cea la Edgar Poe *(Nevermore*, în : *Astfel)*. La interval de aproape un deceniu, două replici la poeme celebre sînt în măsură a defini originalitatea unui artist. Departe de a-i limita originalitatea, raportarea permanentă la existentul cultural i-a incitat fantezia și l-a obligat să caute în permanență insolitul. Opera lui se încadrează în ceea ce Ion Barbu numea, în 1958, *«creația literară critică»*, opusă *«stadiului naiv al creației literare nereflexive»* [2]

Dacă volumele publicate de Marin Sorescu începînd din 1965 au fost în măsură să dovedească plenar originalitatea poetului (subliniată de critici de valoarea lui G. Călinescu sau Vladimir Streinu), nu trebuie să uităm că volumul de parodii — care face parte integrantă din această primă etapă a creației soresciene — se dovedește, cu trecerea anilor, prologul firesc al operei, căreia îi anticipă deopotrivă latura gravă (în replica la Macedonski) și, mai ales, propensiunea spre ludic. Aceasta din urmă explică în mare măsură teribilismele și preferința pentru creația *à rebours*. În multe poeme, artistul se joacă dezinvolt, dînd cu tifla clișeelor

[1] Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, Cartea Românească, București, 1978, p. 159.

[2] Ion Barbu, *Direcții de cercetare în matematicile contemporane*, în volumul *Pagini de proză*, E.P.L., București, 1968, p. 223.

și cultivînd cu voluptate polisemantismul. Spaima de gravitate scorțoasă este evidentă și lirismul se manifestă în prezența tiranică a unei atitudini subiective : ostentația.

Parodia explicită (căci la cea implicită n-a renunțat niciodată) reprezintă copilăria acestui insurgent înnăscut și tocmai de aceea, maturizîndu-se, a abandonat-o. Parodiile din volumul de debut nu sînt deci exerciții, ci o formă elementară de manifestare tipic sorescianã. Ea nu presupune exclusiv ironia, ci în primul rînd un mijloc eficient de a te detașa de o convenție. asumîndu-ți-o. Căci poetul nu și-a propus, de pildă, să-l ironizeze pe Macedonski, în parodierea căruia putem vedea «actul de naștere» al poeziei sale. Există în finalul replicii la *Noaptea de octombrie* acel pasaj cutremurător, de un patetism de care numai Marin Sorescu este capabil, dar pe care și-l permite doar în parodie, reprimîndu-și-l cu atenție în celelalte poeme : «*Ca un nebun atuncea am izbucnit în rîs. / Un rîs ciudat, demonic, un rîs ca-n alte sfere, / Că miile de tonuri cădeau din etajere / Și geamurile toate vibrau precum un clopot. / Se adunase lumea și eu rîdeam în hohot. / Rîdeam de mine însumi, de viața-mi scurtă-n van, / Rîdeam că am scris versuri, că nu am fost băcan, / Sau negustor, sau popă, sau mare amiral... / Rîdeam de mine însumi, rîdeam, în general, / De toți acei lunatici, flămînzi și trențuroși / Ce cumpără hîrtie și mor tuberculoși, / Crezînd că după moarte posteritatea dreaptă / O să-i cinstească veacuri de-a rîndul pentru faptă*».

Am citat multe versuri pentru că *acesta* este rîsul tipic sorescian : un rîs ce nu implică automat amuzamentul, ci atrage atenția asupra unor lucruri extrem de grave, uneori chiar tragice. Mai este nevoie să enumerăm evenimente de tristă amintire, precum distrugerea necugetată a casei lui Macedonski, neretipărirea operelor sale și taxarea drept «decadent» și «neprogresist» ? Erau lucruri greu de spus într-o vreme în care mai aveau putere cei ce le înfăptuiseră. Vocea lirică rîde, aici, *în hohot ;* să nu uităm că se și plînge în hohot... Mimînd un rîs demonic, poetul protestează împotriva unor stări de lucruri ; prin aceasta, poezia lui e o poezie civică. Dar ea este, înainte de toate, poezie. Textul clocotește de resentimente, fiind poezie lirică de factură parodică, dar poezie *lirică !* Este curios cît de repede a fost uitată (sau doar neglijată ?) observația călinesciană că Marin Sorescu nu este un «parodist» în înțelesul curent al cuvîntului, ci un «*fantast*»[3]. În parodie, Marin Sorescu a găsit prima cale de manifestare a atitudinii lui structural polemice. Faptul că n-a insistat confirmă intuiția călinesciană.

Ajungînd în acest punct al discuției, se cuvine să reinterpretăm aprecierea curentă potrivit căreia Marin Sorescu ar fi, înainte de toate, un autor prin excelență ironic. El rîde pentru că nu-și permite să vitupereze, să înjure și să plîngă. Nu rîde spre a descreți frunțile, ci spre a ne pune pe gînduri. De aceea am considerat reprezentativă pentru activitatea-i de parodiator replica la Macedonski.

În volumul *Tinerețea lui Don Quijote* figurează un text *(Darul)* ce poate oferi «cheia» înțelegerii ironiei soresciene. Specialistul care colindă muzeele lumii, «*umplîndu-le de ridicol*» prin dovedirea faptului că expuneau copii și nu originalele tablourilor, este un personaj emblematic pentru întreaga sa creație. Redus la pretextul epic, poemul ar dovedi o «poantă» banală și poate cel mult teribilismul ar atrage atenția unor cititori. Tema adîncă a poemului ține însă de sfera tragicului, implicațiile fiind extrem de profunde. Dovedirea falsității unui etalon este de un tragism comparabil cu pierderea unei credințe ; lupta demascatoare este aici instrumentul științei (progresului) sau, poate al diavolului ; oricum acțiunea ei — pozitivă, în fond ! — este pustiitoare. Însingurarea deplină a celui dotat cu capacitatea de a sesiza falsitatea lucrurilor marchează apogeul tragediei ; lipsa unei ieșiri din impas dovedește clar (căci salvarea însăși lipsește cu desăvîrșire) că nu putem vorbi de comic. «Scenariul» este, poate, comic (sau ar putea fi receptat ca atare) ; substanța poemului e însă tragică. Tulburător, *Darul* este grăitor în privința modului în care simplitatea (aparentă) poate face casă bună cu gravitatea și profunzimea.

Meritã amintită, în acest context, afirmația autorului, făcută la ediția a doua a parodiilor : «*Nu am intenționat și nu m-am obosit niciodată să fac lumea*

[3] G. Călinescu, *Un tînăr poet,* în *Literatura nouă,* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1972, p. 216.

să rîdă. Cu atît mai puțin am căutat să stîrnesc rîsul pe seama poeziei. Poezia a fost pentru mine întotdeauna ceva foarte înalt, aproape sfînt»[4]. Cauza principală care a dus la echivalarea aproape automată a poeziei soresciene cu ironia este faptul că, neputînd suporta clișeele, le-a luat mereu în răspăr. Preferințele poetului merg însă spre grotesc, nu spre comic.

Culegerea care l-a impus rapid în conștiința publică pe Marin Sorescu este cea de *Poeme*, impirmată în 1965. Într-o vreme în care Eugen Frunză mai era considerat, de unii critici poet, iar «steaua» lui A. Toma nu apusese încă definitiv, insolența acestui tînăr ce spunea lucrurilor pe nume era cuceritoare. S-a întîmplat, lucrul curios, ca naturaletea să provoace... surpriza. După atîția ani de retorică obositoare și previzibilă nu putea să nu surprindă acest ton : *«Am zărit lumină pe pămînt, / Și m-am născut și eu / Să văd ce mai faceți. // Sănătoși ? Voinici ? / Cum o mai duceți cu fericirea ? // Mulțumesc, nu-mi răspundeți. / Nu am timp de răspunsuri, / Abia dacă am timp să pun întrebări». (Am zărit lumină).* Ultimele trei versuri ar putea fi folosite drept *motto* al unui studiu dedicat operei acestui insurgent. Să notăm și lucrul — nu lipsit de importanță în privința modernității poeziei soresciene — că viziunea aceasta detașat-ironică ne-o amintește pe cea a graficianului Jean Effel.

Este știut că efectul ostentației este mai eficient cînd se iau în răspăr temele cele mai curente ale poeziei dintr-o epocă dată. Marin Sorescu inaugura un nou mod — foarte curajos, pe atunci — de a trata în versuri istoria (din păcate, inflația epigoniilor a demonetizat uneori procedeul). Poezia patriotică a lui Marin Sorescu (*Bărbații, Muzeul satului, Trebuiau să poarte un nume, Ctitorie* etc.) dădea lovitura de grație unei poezii patriotice ce proliferase în maniera cunoscută a viețuitoarelor parazite.

Merită amintit aici acel frumos epitaf, cuceritor prin simplitate, din *Ctitorie : «Noi, Ion și Ioana, / Cu puterile noastre / Am durat acest sfînt / Copil / Întru veșnica pomenire / A acestui soare / Și-a acestui pămînt»*. Omul privit ca o *ctitorie*, pe un tărîm aflat mereu în calea năvălirilor pustiitoare, la marginea unor imperii putrenice, sugerează un nou mod de a înțelege istoria ; tocmai această înțelegere face ca probele materiale ale trecerii noastre prin veac, oricît de umile, să fie înnobilate de prezența oamenilor care le-au făcut — în ciuda tuturor vicisitudinilor — să dureze. Noutatea este certă și, nu întîmplător, ea a făcut «școală». *Muzeul satului* este textul reprezentativ din acest punct de vedere. Și găsim în finalul poemului o manifestare de patetism, surprinzătoare la un poet care. în aparență numai, se joacă scriind versuri : *«Vizitatori, / Nu atingeți sărăcia și tristețea / Aflate-n muzeu. / Sînt exponate originale / Ieșite din mîna, din sufletul și din rărunchii acestui popor / Într-o clipă de încordare și spontaneitate / Care a durat / 2000 de ani»*.

Așa cum este înțeleasă istoria poporului român, aceasta se concentrează, toată, în spiritualitatea românească și — evident — în expresia plenară a acesteia : literatura națională. Rareori s-a adus *Poeziei* un elogiu atît de frumos ca în poemul *Trebuiau să poarte un nume*, unde se atribuie poetului nostru național puterea de a sugera toată istoria și toată sensibilitatea unei seminții.

Volumul din anul următor *(Moartea ceasului)* contura mai clar trăsăturile definitorii ale poeziei lui Marin Sorescu, individualizînd-o deplin în spațiul liric al deceniului al șaptelea. Simptomatic pentru tehnica *à rebours* adoptată de autor este un vers ironic *(«Așa cere tradiția»)* din finalul poemului *Meșterului Manole ;* căci poetul procedează întotdeauna așa cum *nu* cere tradiția. Surpriza este căutată, iar provocarea ei se face prin evitarea previzibilului. Plăcerea de a persifla convenții înrădăcinate (precum cea de a zîmbi în fața aparatului de fotografiat) este luată în răspăr în poemul *Vînat.*

Ultimul text arată cît de nedrept ar fi să reducem volumul *Moartea ceasului* la o sumă de ironii și persiflări. «Mecanismul» constă în «demontarea» realului și încercarea de a recombina, «în atelier», elementele disparate ale naturii ; demontarea vieții înseamnă însă moarte, sugerează acest autor care, altădată *(Pricina,* în volumul *Tinerețea lui Don Quijote)* va sugera și mai clar pierderea dureroasă a firescului existenței.

[4] Marin Sorescu, *Unde rămăsesem ?*, în volumul *Singur printre poeți*, ediția a doua, Editura Junimea, Iași 1972, p. 8.

Unul din textele reprezentative din *Moartea ceasului* îmi pare *Vis*. Pe de o parte, pentru că tipic soresciană este aici ironia adresată folosirii din obișnuință a unor teme poetice, a unor asocieri stereotipe ș.a.m.d. Pe de altă parte, nu poate trece neobservată dorința poetului de a «împăca» și oamenii și natura. Un poem complementar în această privință *(De res)* vom găsi în volumul publicat în 1968. Poetul vrea să «împace» oamenii, natura și lucrurile. Ne amintim că Baudelaire atrăsese atenția asupra «limbii» esoterice a Naturii, ale cărei «confuses paroles» ar fi dator să le surprindă poetul *(Correspondances)*. Este sugestiv interesul lui Marin Sorescu pentru *«limba lucrurilor»*, ce oferă o posibilitate de lărgire a domeniului poeziei.

În volumul din 1966, poetul acesta, ce fusese luat drept autor comic, obiectivează o terifiantă imaginație, în poeme conținînd viziuni cutremurătoare. Cea mai impresionantă este, fără îndoială, *Gura racului*.

Volumul *Tinerețea lui Don Quijote* a marcat momentul terminării unei perioade de fecunde căutări. Asemenea unui fluviu ieșit dintre munți, tăindu-și o cale sigură în cîmpie, Marin Sorescu a atins un nivel ce i-a permis o creație mai calmă, lipsită de surprize. Este perioada în care, stăpîn pe mijloacele îndelung verificate, artistul își exploatează plenar descoperirile, impunîndu-și definitiv vocea lirică (poate și atracția teatrului l-a făcut să renunțe, temporar, la experimente în domeniul poeziei lirice). Nu-i lipsit de semnificație faptul că, în chiar anul imprimării volumului la care ne referim, Marin Sorescu declara într-un interviu că *«experimentul este un lucru pe care trebuie să și-l facă orice scriitor încontinuu, PÎNĂ ÎN MOMENTUL ÎN CARE SE DESCOPERĂ PE SINE»* *(Insomnii* — 1971).

Expresia acestei perioade de fructificare «pînă la capăt» a modalității lirice care, atunci, îl definise deja, o găsim în volumul *Tinerețea lui Don Quijote* și în alte trei, care i-au urmat : *Tușiți*, *Suflete, bun la toate* și *Astfel*. Sînt volume în care autorul nu și-a propus schimbări esențiale (dar culegeri care confirmă vocația poetului, definindu-i mai pregnant originalitatea și locul în poezia contemporană).

În aceste ultime volume, motivul *cărții* apare cu o frecvență mai mare ; reprezentativ este poemul *Alergătorul*, din volumul *Tușiți*. Același stil parabolic îl întîlnim în *Simetrie*, unul din cele mai bune texte din întreaga culegere.

În volumul *Suflete, bun la toate*, revoluția săvîrșită de autor în poezia română contemporană este sugerată, în cunoscutu-i stil parabolic, într-un text căruia a refuzat să-i dea un titlu (versul inaugural : *Ca și cînd m-am jucat...*). Ironie ? Sarcasm ? Greu de răspuns. Un lucru este cert, însă : autorul este perfect conștient de locul de excepție pe care-l ocupă în cadrul liricii contemporane, și asta explică, în parte, aversiunea lui declarată față de critica literară.

În ultimul dintre volumele aici discutate, sînt ușor observate alte confirmări ale vocației poetului, confirmări binevenite spre a «rotunji» o perioadă de creație. Merită să amintim lirica patriotică din textul ce dă și titlul volumului *(Astfel)*, poemul *Amețeala* (unde este repetată încrederea sinceră în cuvînt și memorabilul poem *Nevermore*.

Nu s-a insistat îndeajuns asupra faptului că acest autor mult comentat este simptomatic pentru sensibilitatea contemporană. Poezia este, înainte de toate, expresie ; iar cea soresciană este una din expresiile după care va putea fi analizată, în viitor, sensibilitatea de azi.

Aceasta explică atît popularitatea, cît și influența operei sale. Poezia lui Marin Sorescu a avut și are o influență fecundă asupra poeților formați după publicarea volumului său din 1965. Din «mantaua» lui continuă să iasă poeți, care profită de acea formidabilă «descătușare» pe care, spărgînd tiparele învechite și terorizante, Marin Sorescu a făcut-o posibilă. Natură polemică, el naște reacții polemice. Va fi contestat adesea, dar va rămîne greu de ignorat.

Pentru poeții aflați în pragul afirmării, Marin Sorescu este un paradoxal clasic... tînăr. La propriu, după cum dovedesc titlurile unor cărți ce-l prezintă cititorilor : *Scriitori tineri contemporani* (de Mircea Iorgulescu, 1978) și *Antologia poeților tineri* (întocmită de George Alboiu și imprimată în 1982).

«Clasicizarea» unei părți a operei o expune inerentei agresivități a reprezentanților mai noi ai tendinței reformatoare, pe care și Marin Sorescu o ilustrează. Lăudată sau negată, însă, opera aceasta constituie deja un reper în poezia românească și cei care o contestă îi confirmă viabilitatea.

Mircea SCARLAT

MICHEL BUTOR

O grijă ritualică față de cuvinte

Adesea, eseurile poeților sau romancierilor sînt un semn mai direct (mai transparent) al spiritului lor. Butor nu face excepție. În ciuda *meseriei* sale (este, în prezent, profesor la Universitatea din Geneva), comentatorul literaturii altora este departe de a fi un doctrinar (ca Jean Ricardou, de pildă) : nici o prejudecată, nici o rigiditate de sistem, nici o îngustime de metodă nu deformează privirea eseistului. El se complace în a rămîne un cititor foarte instruit, un degustător de esențe, pentru care călătoria imaginară prin teritorii literare mai vechi sau mai noi este, în primul rînd pentru el însuși, o delectare.

Îl cunoșteam pe Butor din scris, citisem două sau trei dintre romanele sale și mă încîntase mai ales *La Modification*. Mai proaspătă era pentru mine lectura eseurilor sale, îndeosebi a celor din *Répertoire I* și *II*. Dar nu m-am gîndit niciodată cum ar fi o întîlnire cu el. Într-o zi, am văzut un afiș care anunța prezența lui la Augsburg pentru un șir de conferințe în cadrul întîlnirilor tradiționale organizate de universitatea din acest oraș cu unii scriitori germani sau străini. Obiceiul locului este ca scriitorii invitați să vorbească despre și să citească din opera lor. Fiecare conferință e urmată de discuții. Am reluat curios *La Modification* (cea de-a doua conferință din seria de cinci îi era consacrată), desigur nu pentru a-i pune autorului vreo întrebare. Noua lectură a confirmat impresiile păstrate după cea dintîi, făcută cu mulți ani în urmă. *La Modification* a rămas o carte *nouă*, cînd cele mai multe dintre cărțile ce au ilustrat «noul roman» s-au învechit de mult. Pentru a folosi o frază a lui Butor însuși despre *La princesse de Clèves*, adaug, citîndu-l : «*Este o carte fierbinte...*», re-«*citiți deci acest roman, veți fi surprinși*».

În prima zi a acelei *săptămîni Butor*, mă gîndeam că un foarte bun eseist putea fi un vorbitor modest și că...

Păstram nu numai «imaginea» literară a scriitorului, ci și (printr-un joc al întîmplării) pe aceea a chipului său (cea din *Dictionnaire de la littérature contemporaine* al lui Boisdeffre) : un bărbat tînăr, cu un aer timid și ușor desuet, cu o privire foarte pașnică, un om în a cărui distinsă liniște a feței nu-l puteam distinge pe fostul combatant al «noului roman».

Butor nu s-a dovedit nicidecum un vorbitor modest. Apariția lui în sală a fost pentru mine o dublă surpriză : la prima vedere, Butor cel de aproape șaizeci de ani nu mai seamănă *deloc* cu... chipul său de acum două decenii ; și tot la prima vedere, m-a frapat asemănarea lui cu Brâncuși : trăsăturile conturate puternic, barba mare, foarte căruntă, ochii adînciți și sclipitori, negraba gesturilor și rotunjimea lor. Această primă impresie n-a fost deseori contrazisă mai tîrziu : Butor vorbește despre sine, despre cărțile sale, dar cu o detașare delectabilă, cu un umor care nu-l cruță nici pe cel ce vorbește, cu o bonomie a frazei echilibrată de tăietura foarte exactă a ideii.

Conferințele sale au fost un fel de (parafrazînd un titlu cunoscut) *voyage autour de mon oeuvre*, un fel de autodescoperire de un interes pe care numai textul lor îl poate confirma. Îmbrăcat într-o salopetă albastră, de doc, fără mîneci, încins cu o curea foarte lată, mai curînd un brîu de piele groasă (în toate cele cinci seri a apărut, invariabil, în această costumație), Michel Butor făcea totuși impresia unui «magician» care își însoțea frazele de gesturi molcome ale mîinilor ce rotunjeau aerul îmbiat parcă să devină un *complice* al cuvîntului.

Michel Butor vorbește ca un înțelept, cu o grijă ritualică față de cuvinte. Ceea ce spune nu este atît o «auto-exegeză» a operei, cît o continuare a ei în alt plan, la fel de «impersonal» ca celălalt.

După cîte știm, conferințele lui Butor (în cea mai mare parte a lor «improvizații» gîndite, desigur, în liniște), nu au apărut nicăieri în presă. Prin domnul

profesor dr. Henning Krauss, am obținut acordul publicării și comentării lor. Le oferim aici, spre a fi tipărite integral, în premieră europeană, cu încredințarea că ele au mai mult decît doar o valoare istoric-literară.

Augsburg, martie 1983 I. CONSTANTINESCU

ITINERAR SPIRITUAL

(I)

Henning Krauss : Doamnelor și domnilor, am avut ieri prilejul de a trăi o seară pasionantă cu d-l Michel Butor, căruia îi spun din nou «bun-venit», i-o spun în numele tuturor celor care sîntem avizi să cunoaștem continuarea itinerarului spiritual al d-lui Butor. Vă rog, domnule Butor...

Michel Butor : *Va să zică... Am vorbit deci ieri despre cea dintîi carte a mea :* Passage de Milan [1], *a cărei acțiune se desfășoară timp de douăsprezece ceasuri, o noapte de douăsprezece ore, în interiorul unui imobil parizian. Pe urmă m-am străduit să-mi amplific puțin unitățile, dimensiunile. Am scris un roman intitulat* L'emploi du temps [2], *care se petrece în decursul unui an, în limitele unui oraș, folosind unitățile intermediare. Adică, el cuprindea aventurile unui tînăr francez într-un oraș din nordul Angliei, aducînd oarecum cu Manchester, pe parcursul unui an întreg. Dar acest personaj nu scrie despre cele trăite decît într-o parte a anului, numai timp de cinci luni. În ultimele cinci luni povestește el cele petrecute tot anul* [3]. *Și povestește scriind. Adică, se plimbă, un an întreg se plimbă prin întreg orașul. Există un episod în care încearcă să iasă din oraș, și nu izbutește. Se plimbă prin tot orașul, însă revine necontenit în camera sa pentru a scrie. Iar ceea ce citim este ceea ce a scris în odaia sa. Deci, totul este văzut din acest spațiu mic aflat în interiorul unui spațiu ceva mai mare.*

Și, apoi, am vrut să mai înaintez puțin. În loc de a utiliza un singur oraș, să folosesc două orașe ; să fac un roman cu două orașe. Și... cu o încăpere care, dacă vreți, să fie mobilă între cele două orașe ; această cameră a fost un compartiment de tren. Deci, la originea cărții stă următoarea problemă : cum să vorbesc despre două orașe. E o problemă cu care s-au confruntat anterior scriitori numeroși ; există un roman celebru de Dickens, care se numește : A Tale of Two Cities. *Ei bine, versiunea mea privind această temă stă oarecum în modificare. Plecînd de la această idee, de a face o carte organizată în raport de două orașe, s-a dezvoltat întreaga mea tematică. Adică, mi-am pus întrebarea : ce orașe aveam să aleg ? Și unul din orașe era pentru mine Parisul, în mod obligatoriu, deoarece sînt parizian.*

Nu m-am născut la Paris, dar am venit la Paris cînd aveam trei ani ; mi-am făcut studiile la Paris ; și, timp îndelungat, chiar și atunci cînd am început să călătoresc mult, mi-era de neînchipuit să mă instalez în alt oraș decît în Paris. Mi-a trebuit multă vreme ca să mă dezlipesc de această mamă, aș putea spune, care îmi era simultan și mamă vitregă, cu care aveam relații foarte pasionale și cu care am încă relații pasionale, astăzi, dar care, totuși s-au mai temperat... Chiar cînd am prilejul de a trăi în afara Parisului, pot reveni din cînd în cînd. Dar la epoca aceea Parisul era ceva absolut... aveam cu Parisul o relație absolut viscerală ! Deci, într-o parte sta în mod obligatoriu Parisul. Și, ce urma să aduc în joc împreună cu Parisul ? Treptat mi-am dat seama că orașul care se impunea era Roma, pentru că Roma *este modelul principal pe care a încercat Parisul să-l imite.*

Roma este centrul *lumii vechi, este, am putea spune,* Orașul *prin excelență în cultura noastră și* odată cu Renașterea, toate națiunile au încercat să reconstituie

[1] Apare în 1954

[2] Apare în 1956.

[3] Georges Raillard face o dare de seamă puțin deosebită : *«Fiecare dintre cele cinci acte — luni, de lungime aproximativ egală, este împărțit în cinci scene care [...] acoperă fiecare cîte cinci zile ale săptămînii, de luni pînă vineri — week-endurile «serii» diferite) fiind rezervate redactării. În interiorul acestor douăzeci și cinci de scene, al acestor douăzeci și cinci de tablouri, se desfășoară jocurile privitoare la trecut și prezent».* (În Butor, Paris, Gallimard, 1968, p. 101—102).

Imperiul Roman ; *Imperiul Roman care a persistat cît a durat evul mediu, dar cu un decalaj din ce în ce mai mare și, în raport cu ceea ce a reprezentat el altcîndva, odată cu Renașterea s-a simțit foarte, foarte clar diferența enormă dintre Sfîntul Imperiu Romano-Germanic așa cum rămăsese acesta, și Imperiul Roman, așa cum se visa el, așa cum era studiat și așa cum era dorit. Drept care, începînd cu secolul al XVI-lea, națiunile s-au visat romane și orașele s-au visat romane. Toate marile capitale din Occident s-au visat romane la un moment dat sau altul. Parisul a fost cel dintîi în această privință, este tocmai ceea ce i-a conferit un anume prestigiu și este ceea ce a dat Franței caracterul său de centralizare extravagantă, Franța încercînd să reproducă echilibrul imperiului roman dintre* Oraș *și* restul lumii, *oraș de unde papa, astăzi încă, își dă binecuvîntarea solemnă* Urbis et Orbis, *adică el consideră încă — și în privința aceasta se află în acord perfect cu tradiția Imperiului Roman —, consideră că lumea, cunoscută, lumea locuită, cercul lumii normale, care era Mediterana, ei bine, că lumea este constituită* din două părți : Orașul, *care se află în centru și tot restul ; iar* Orașul, *care se află în centru, este mai important — deși cele două constituie două jumătăți ale lumii ; dar jumătatea reprezentată de Oraș, care e în centru, este mai importantă. Dacă vreodată cele două s-ar opune, Orașul ar fi cel care ar comanda.*

Ei bine, Franța a încercat să reproducă un echilibru de același gen ; și de aceea în nici o altă țară diferența, opoziția dintre Paris și restul, în realitate dintre Paris și provincie, în nici o altă țară nu s-a ajuns atît de departe... Aceasta a fost una din pricinile strălucirii Franței în veacurile trecute și rămîne una dintre pricinile — o știți bine — ale dificultăților sale actuale. Evident, Franța nu este singura, singura care era... a fost atinsă de ceea ce ar fi putut.. de ceea ce aș putea numi maladia romană !

În tot ansamblul Europei occidentale, cu Franța dînd, dacă vreți, măsura acestei imitări a Romei — după cum se vorbește în catolicism despre «imitarea lui Christos» —, ei bine, Londra a vrut și ea să fie un oraș imperial, să fie romană, în același fel ca și Parisul. Iar aceasta implică un întreg vocabular, aceasta implică o întreagă arhitectură. Unul dintre... una dintre caracteristicile londonezilor.

O caracteristică a Parisului, este că ansamblul monumentelor imită monumentele romane. Și aceasta a fost deosebit de important în momentul Revoluției franceze și al lui Napoleon Bonaparte. Napoleon Bonaparte este un fanatic al Romei. Și, într-adevăr, el este omul prin excelență care a voit să facă din Paris a doua *Romă.*

Au existat numeroase Rome noi, în istorie. Știți că noua Romă a fost Constantinopolul ; știți că și Moscova este o nouă Romă ; ați văzut cu siguranță minunatul film al lui Eisenstein despre Ivan cel Groaznic, în care îl vedem pe Ivan cel Groaznic strigînd : «Oh, Moscova este cea de a treia Romă !» A doua fiind — e natural — Constantinopolul.

Ei bine, odată cu Napoleon, ba chiar mult înainte de Napoleon, dar asta a ajuns la un punct critic de-a dreptul critic odată cu Napoleon, Parisul s-a consacrat singur ca o a doua Romă, ceea ce se exprimă anume printr-un număr de monumente ; și, putem spune că monumentul prin excelență al acestei imitări a Romei este Arcul de Triumf. Nu Arcul de Triumf care se află în centrul Parisului, ci în centrul Luvrului, cel care este numit L'Arc de Triomphe du Carrousel *și care este un arc de triumf făcut de Napoleon Bonaparte, o reconstituire a Arcului de Triumf al lui Constantin, de la Roma, și pe care e reprezentat el însuși, ca împărat roman, într-o cvadrigă*[4]. *Iar acest arc de triumf privește un alt arc de triumf, cu mult mai mare, care este Arcul de Triumf din* Place de l'Étoile. *Sînt ca doi electromagneți — dacă vreți —, între care are loc un schimb de scîntei istorice. Un asemenea monument parizian roman este ceva care străbate însăși istoria romană. Căci împărații romani aveau de pe atunci o conștiință istorică foarte îna-*

[4] Această afirmație ne nedumerește. Arcul de Triumf *du Carrousel*, clădit în 1806, de Percier și Fontaine, posedă într-adevăr un grup ecvestru sculptat de Basio : *Restaurația sub îndrumarea Păcii*, din 1828 ; numai că aceasta înlocuiește *Cvadriga* lui Lemot, comandată de Napoleon ; cvadriga era condusă de caii celebri din piața San-Marco, din Veneția. Oare afirmația lui Michel Butor are o nuanță de contemporaneitate cu epoca ridicării respectivului Arc de Triumf, sau este vorba despre o afirmație eronată ?

intată și cînd Constantin a deplasat Roma din Italia la Constantinopol, pentru a crea noua Romă, știți că a luat cu sine o sumă de obiecte sacre din vechea Romă, ca și altele dintre obiectele sacre ale lumii antice. Printre obiectele luate de la Roma se aflau, mai ales, obeliscuri egiptene ; și tot mai rămîn la Roma numeroase obeliscuri egiptene. Împărații romani au fost fascinați de personajul faraonului. E tema tragediei lui Shakespeare Antoniu și Cleopatra *și astfel, astăzi încă numeroase piețe romane mai sînt ornate cu obeliscuri. Și, după cum știți, Constantin a transportat unul dintre aceste obeliscuri la Constantinopol și îl găsim și astăzi în Hipodrom, Hipodromul, acest stadion imens care era privit de balcoanele și terasele palatului imperial și de balcoanele bisericii Sfînta Sofia.*

Ei bine, Parisul, pentru a fi profund roman, a avut nevoie să posede și un obelisc. Cînd sultanul Egiptului, Mehmet-Ali[5] *i-a propus lui Ludovic-Filip să-i dea unul dintre cele două obeliscuri de la Luxor, ei bine, Parisul a avut impresia că izbutește să-și îndeplinească visul vechi de mai multe secole, iar prezența obeliscului de la Luxor în* Place de la Concorde, *între cele două arcuri de triumf, este un fel de* certificat de romanitate. *Dar există multe alte monumente romane la Paris ; din vremuri de demult, există o pasiune — nu ? — cît a ținut secolul al XVIII-lea, chiar de-atunci ; ba exista o pasiune romanică încă din secolul al XVII-lea : barocul, ceea ce se numește arta clasică. În Franța, barocul francez provine în chip evident din barocul roman.*

Celelalte mari orașe, din Occident au vrut să o ia pe urmele Parisului în această romanizare. Astfel, în secolul al XIX-lea, Londra a voit să aibă nu numai propriul său obelisc, nu numai propriul său arc de triumf — Marble Arch, *ci și obeliscul său, cel numit Acul Cleopatrei.*

Iar Berlinul, devenit capitală de imperiu, a simțit nevoia absolută de a marca aceasta prin monumente care să fie romane sau echivalentele monumentelor romane. Una dintre vizitele cele mai pasionante ce pot fi făcute la Berlin este aceea la Pergamon-Museum, *din Berlinul de Est, căci el reprezintă, putem spune, pietrificarea visului imperial al celui dintîi dintre Wilhelmi. Și cum un anumit număr de monumente din antichitatea clasică fuseseră deja luate de către englezi, ori de francezi, ei bine, s-au trimis expediții care să ajungă să descopere un monument esențial și un monument de talie mare ; acest monument de talie mare a fost, evident, Altarul Giganților de la Pergamon. Și, vedeți, în acest Altar al Giganților ce mitologie se exprimă... Și tot restul muzeului, cu Poarta Babilonului, de pildă, și piața, un fragment din fațada [zidului înconjurător al] pieței lui Traian, din Milet, tot acest muzeu, este un muzeu mitic, într-un mod prodigios, și, evident, am putea încheia vizita Berlinului wilhelmian cu această perspectivă...*

New York-ul de asemeni este un oraș cu pasiune imperială romană și de aceea în Washington Square există un arc de triumf. Și orașul Washington, care și el s-a voit la un moment dat capitală de imperiu, și iată de ce, în centrul său, este parcă pironit un obelisc care e în chip deosebit interesant, deoarece e reprezentarea abstractă, mitică, ideală a celui mai important personaj din istoria americană. Și în Washington există coloane, statui colosale, statuia colosală a lui Benjamin Franklin, de pildă ; există apoi statuia colosală a lui... Abraham Lincoln, care privește Capitoliul ; și există statuia colosală a lui Thomas Jefferson, care privește Casa Albă. Aceste două priviri se încrucișează în unghi drept pe obeliscul care este personajul cel mai gigantic dintre toate, atît de mare încît nici nu poate, fără blasfemie, fi reprezentat... să fie figurat și deci reprezentat conform tradiției imperialismului roman printr-un obelisc. Toate acestea pentru a vedea în ce măsură relația cu Roma este una dintre datele esențiale ale istoriei Occidentului.

Vedeți deci că, pentru mine, să vorbesc despre două orașe era, în chip inevitabil, hm, se reducea, după o chibzuire suficient de lungă și de temeinică, la a vorbi despre Paris și Roma.

[Va urma]

(Transcriere, traducere și note : Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

[5] Sau Mohamed-Ali, 1769—1849. Au luptat împotriva lui Napoleon cu prilejul campaniei acestuia în Egipt. Obține titlul de vice-rege în 1804 și dreptul de ereditate, datorită intervențiilor franceze.

DIALOGUL ARTELOR

BRÂNCUȘI ÎN VIZIUNEA LUI USCĂTESCU

Reflecția lui George Uscătescu, istoric și filosof al culturii europene notoriu astăzi în lume, aduce asupra lui Brâncuși lumina unei judecăți dintre cele mai prețuite și mai exacte. Actualul titular al catedrei madrilene care a fost mai înainte a lui Eugenio d'Ors, consideră fenomenul Brâncuși dintr-o perspectivă dublă și, de aceea, atît de fertilă sub raportul adevărurilor adînci. Venind în primul rînd dinspre aceleași rădăcini gorjene cu sculptorul *Măiestrelor*, el pornește în interpretarea lui Brâncuși pe o verticală ce explică penetrația acută în registrele de profunzime ale creației țăranului de la Hobița. Iar orizontul european în care îl proiectează Uscătescu pe artistul care a schimbat soarta sculpturii în prima jumătate a secolului XX, constituie universul studiului umanistic realizat de către istoricul culturii în nesfîrșitul său periplu continental. În acest univers în care își găsesc locul tragicii greci, Machiavelli și Erasmus, ca și Marx și Heidegger, cartea *Némesis y Libertad* plasează, pe coordonatele sintezei specifice, valorile supreme ale culturii românești. Și în filosofie, și în poezie, plastică și muzică, autorul cărții regăsește, de la începuturi și pînă azi, structurile statornice ale spiritului nostru (și al său), purtînd pecetea arhaicei, clasicizantei nobilități a poporului de păstori și țărani care am fost, mișcat de ciclurile anotimpurilor, de marea petrecere universală, exprimîndu-se în măsuratele, cumpătatele ritmuri ce ne integrează în armonia comsică. Paradigmă de geniu a acestor inexorabile ritmuri, Brâncuși le-a regăsit în materia supusă lucrării lui, trezindu-le cu dalta muiată în mit, făcînd să vibreze nevăzut, neauzit, lemnul, oțelul, marmura. Astfel formele superbe ale sculpturii lui au ieșit din pămînt crescînd firesc ca iarba și floarea, dar semănînd, într-o profundă înrudire, cu scoarțele, pridvoarele, porțile de lemn crestat ale țăranilor din Oltenia. Iar ritmul *Coloanei fără sfîrșit* nu e oare ritmul ondulat al doinei în care bătea inima «spațului mioritic» după gîndul lui Blaga? Ne stîrnește la extensii fertile lectura textului lui George Uscătescu, nobil și avizat cunoscător al spiritualității din a cărei matcă a pornit.

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

George USCĂTESCU

Gîndind la Brâncuși *

Simbol de asceză primitivă și de singurătate calustrală, într-o lume în care promotorii marilor transformări revoluționare în domeniul artei se complac în exibiții spectacuolase, Brâncuși a reușit, printr-o tensiune mentală și metafizică de inaccesibilă incandescență, să ducă formele la o purificare vecină cu utopicul.

Singura sa comoară artistică — avea să mărturisească mai tîrziu — erau scoarțele, pridvoarele, porțile sculptate ale unui sat românesc din regiunea subcarpatică a Olteniei. Se născuse, după cum povestea el însuși, exagerînd atmos-

* Din volumul : *Némesis y Libertad*, Editora Nacional, Madrid, 1968.

fera de mit care întotdeauna îi înconjurase existența, într-un sat pierdut între văile Carpaților. Satul lui nu avea nici primar, nici învățător, nici jandarm, nici sanitar. În plus, satul său nu avea nume. Oamenii învățau ceea ce le arătau primăvara, vara, toamna și iarna, și din stele. Era satul lui Dumnezeu, misteriosul sat al Utopiei : fără bolnavi, fără crime, cu existența limitată doar de răsărit și de apus, doar de frontierele misterului.

*

Pentru a înțelege miracolul lui Brâncuși ar fi suficientă o analiză a operei lui Rodin. O analiză concretă, directă, lipsită de dogmatisme. Acest lucru ne-ar demonstra că nici psihologismul lui Worringer, nici teoriile referitoare la dezumanizarea artei, nu sînt suficiente pentru a explica cît de mare și definitiv poate fi procesul renovator al artei contemporane. Există o imensă oboseală metafizică în viguroasa artă a lui Rodin. El caută măreția în abjecție, după cum o dovedește figura lui Balzac, animalismul lui Adam, învelișul teluric chinuit al Danaidei. Nu numai lumea formelor plastice îl îndepărtează pe Brâncuși de Rodin. Îl mai separă, în afară de o anumită concepție a formelor expresive, și o adevărată concepție despre lume : o lume grandioasă, da, dar inspirată de sfîrșitul vieții, zdruncinată de spasmele telurice, la Rodin ; o lume bazată pe o mare sete de infinit, pe evaziuni utopice, pe misterioase aspirații transcendentale, la Brâncuși.

Plastica lui Brâncuși rămîne de neînțeles dacă nu se vede în ea țesătura ei esențială : senina și nesățioasa sete de infinit. O aspirație utopică spre infinit, care nu se desfășoară doar pe dimensiunea spațială. Nu numai universul stelar atrage privirea artistului. În egală măsură el proiectează la dimensiuni infinite și existența umană. De aceea, în fața operei sale, psihanaliza este neputincioasă. Nepătrunsul mister al începutului și sfîrșitului ființei capătă, în opera lui, admirabile reliefuri plastice. De aceea, sculptura sa a fost, chiar din primul moment, o sculptură de avangardă. «*Cu cît devin mai bătrîn, cu atît întinerește mai mult sculptura mea*» — avea el obiceiul să spună. Unei revoluții radicale a concepțiilor despre arta plastică îi corespunde, cum este și firesc, o radicală înnoire a tehnicii și a materialului plastic. Pentru Brâncuși orice material are noblețe : marmura, lutul, oțelul, lemnul, alama. Supus unei munci meticuloase, grele, nesfîrșite, purificatoare, «spiritualizante», pipăitul capătă, pentru orice fel de material, o importanță plastică asemănătoare văzului.

Plastica ovoidală a lui Brâncuși se obține printr-o infinită purificare geometrică a formelor. În ea domnește o armonie impresionantă, un echilibru senin de forme, pe care Brâncuși le moștenește de la poporul său. Între elipsele, parabolele, ovalele sale, și formele pure ale scoarțelor și ale porților sculptate românești există o înrudire inextricabilă. Dar arta sa nu este o artă intelectualizată. În acest autentic precursor al artei abstracte, care călătorește, sigur pe el, fără acea căutare neliniștită, înaintea unui Picasso sau a unui Kandinsky, a unui Archipenko, Arp sau Matise, și a întregii revoluții post-rodiniene, în a cărei artă Modigliani căuta o înălțare senină într-un moment în care credea că sculptura ar putea satisface spiritul său agitat ; în această artă care opune stufosului tradițional linia limpede a unei lumi care se naște, există o netăgăduită poezie, un lirism greu de dominat. În *Pasărea în spațiu, Măiastra, Noul născut, Facerea lumii, Coloana infintului, Sărutul, Muza adormită, Peștele, Pinguinii* și în atîtea alte opere care de multă vreme ocupă un loc de onoare în cele mai mari muzee de artă modernă din lume, sînt vădite caracteristicile esențiale ale artei lui Brâncuși : setea de infinit, aspirațiile utopice, atracția pentru mister, împreună cu un echilibru, un simț poetic al formelor ce nu poate fi ascuns de schematismul său geometrizant.

Arta sa are o înaltă, demnă, nobilă spiritualitate. Pătrunsă de un simbolism profund, materia în ea însăși se purifică pînă își pierde greutatea, devenind impecabilă, clară, plină de splendoare și de ritm. Volumul concret se diluează în spațiu. Critica vede în opera lui Brâncuși o reîntoarcere la Brunelleschi și la antici. Dar, mai mult decît o reîntoarcere la formele obiective ale plasticii occi-

dentale, în ea pîlpîie geniul figurativ al poporului său, moştenitor al acelei culturi tracice, creatoare de mituri sublime şi de forme pure de manifestare în artă. Arta lui este o victorie asupra materiei, o înfrăţire cu materia însăşi, subliniază cel mai bun interpret al său din zilele noastre, Ionel Jianu. Brâncuşi este un descoperitor al spiritului materiei, al măsurii, aşa cum ar fi un gînditor de talia lui Teilhard de Chardin sau a lui Aldous Huxley.

•

Trăind cu austeritatea, cu tensiunea vitală şi intelectuală a unui Michelangelo, Brâncuşi posedă, totuşi, un echilibru interior, o seninătate creatoare, o lumină spirituală, de care nu s-a putut bucura, în titanica sa existenţă, autorul lui *Moise*. Dar nici unul dintre artiştii contemporani nu se identifică atît de inflexibil cu arta, în sensul ascetic şi misionar, ca Brâncuşi. Socialmente, Brâncuşi trăieşte absent de arta contemporană, cu întreaga sa încărcătură de exibiţionism, cu permanenta ei contingenţă cu masele, cu senzaţionalul din ea. Şi totuşi, ne aflăm în faţa unuia dintre spiritele cele mai violent simple, cele mai puţin înclinate teoretic spre o înţelegere intelectuală a procesului artistic. În simplitatea sa de ţăran, dotat cu o sensibilitate milenară, Brâncuşi fuge de orice fel de conformism, chiar şi de contactul cu marele public. În lunga lui viaţă participă la foarte puţine expoziţii, şi fiecare contact al său cu colecţionarii şi cu publicul înseamnă un conflict, o sursă de absurde neînţelegeri.

Solitar, rebel, independent — şi totuşi puţine sînt operele care să fie mai bine ancorate în fenomenul artistic al timpului nostru, cu marea sa tensiune şi nevoie de înnoire, cu participarea atîtor artişti importanţi la o misiune comună şi la preocupări estetice comune. Personalitatea lui Brâncuşi se manifestă în toată extinderea sa, sfidînd sculptura începutului de secol, dominată de personalitatea lui Rodin sau de estetica impresionistă.

•

La echilibrul său esenţial se adaugă o rigoare morală de proporţii asemănătoare. Fără să fie lipsită de un delicat, aproape impersonal lirism, opera lui Brâncuşi nu este un mesaj emoţional, nici un discurs patetic. Simplificarea realităţii, înclinaţia misterioasă şi elocventă pe care o simte Brâncuşi pentru simbolurile şi conformaţiile ovoidale, nu sînt o reducere anticipată, dogmatică, a realităţii, ci absoluta ei captare, rezultat al unui concentrat efort de a-i pătrunde esenţele, dincolo de manifestările sale directe.

•

Dar, arta lui Brâncuşi nu anticipează, cum spuneam, arta abstractă, şi nici nu este, în sine însăşi, o artă abstractă. Arta lui continuă să trăiască, conştient, în realitate, realitatea vieţii, a materiei şi a formei. Viaţa, materia şi forma sînt înnobilate, în egală măsură, dar niciodată desprinse de substanţa lor adevărată. Viaţa, materia şi forma, prin ele însele, sînt elementele care provoacă în spiritul artistului primul impact, şocul creator iniţial.

•

Poate ne aflăm încă departe de înţelegerea absolută a valorii artei lui Brâncuşi. Cunoscut şi admirat de elitele artistice ale generaţiei sale, ce au văzut în opera lui o creaţie care beneficiază de izvoarele proprii, pure, primordiale, şi în acelaşi timp, extraordinar de decantate ale *artei*, Brâncuşi a fost şi va continua să fie considerat, poate pentru multă vreme, de generaţiile viitoare, un solitar. Elaborată de-a lungul unei vieţi intense şi bogat impodobită de ani, opera sa este, fără îndoială, o mare victorie. Victoria artei însăşi ; o victorie care este, chiar prin ea, un miracol, într-o epocă de tranziţii, de căutări febrile, de criză.

(Versiune românească de Alina PANAITESCU)

TUDOR VIANU: [ÎN SPAȚIUL GRĂDINILOR]*

Arta grădinilor este una din cele mai vechi pe care le-au practicat civilizațiile omenești. Oriunde cercetarea trecutului a scos la iveală o civilizație, ea a descoperit și urmele unei activități plăsmuitoare ale elementului vegetal, fluid și mineral, cu scopul de a obține configurații decorative și spații destinate odihnii și desfătării. Grădinile Babilonului, ajunse la cunoștința noastră prin descrierile lui Strabon, Philon din Bizanț, Diodor din Sicilia și Quintus Curtius, ca și acele ale Egitpului, despre care ne dau o idee unele din frescele găsite în templele sepulcrale egiptene (=mastaba), dovedesc vechimea cea mai adîncă a artei grădinilor. Dar deși această vechime este de netăgăduit, reflecția estetică asupra artei grădinilor este cu mult mai nouă. Antichitatea care a dat tratate de poetică, muzică, arhitectură și arte plastice, nu ne-a lăsat și scrieri relative la arta peisagistică. Abia secolul al XIX-lea a introdus-o pe aceasta în sistemul artelor și a încercat să precizeze stilurile și natura ei. În legătură cu această din urmă problemă s-a pus întrebarea dacă arta grădinilor se cuvine a fi înțeleasă ca o artă autonomă sau ca o dependență a arhitecturii sau a picturii. Aceste diferite păreri pot fi deopotrivă semnalate în istoria mai nouă a doctrinelor de estetică. Astfel, pentru Friedrich Theodor Vischer, autorul renumitei *Estetice* care a dominat această disciplină la mijlocul veacului trecut, «*principiul prelucrării estetice a pămîntului, apei și plantelor nu poate fi decît un principiu pictural; grădina frumoasă, adică aceea care nu slujește utilității agrare, ci depășește utilul și servește desfătării, constituie un adevărat peisaj combinat din elemente reale. Cu acestea se unește însă un aspect arhitectural prin transformarea solului și prin proporționarea diferitelor lui părți, rămînînd însă picturală în înțelesul mai strict al cuvîntului calcularea impresiei generale pe care urmează s-o obțină mișcarea și canalizarea apelor, ca și gruparea după formă și culoare a copacilor și a celorlalte plante*» [1]. Arta grădinilor ar ocupa deci un domeniu de intersecție între arhitectură și pictură. Un alt estetician influent al veacului trecut, Artur Schopenhauer a crezut însă că poate recunoaște artei grădinilor un domeniu autonom, ca una care folosește un material și reprezintă o energie a naturii, pe care n-o împarte cu nici una din celelalte arte cunoscute. Căci dacă arhitectura folosește materia inertă și reprezintă, în chipul în care o configurează, îndoita energie a gravității și rezistenții, arta grădinilor are de-a face cu materia vie a naturii vegetale și pune la contribuție energiile proprii ale acesteia, pe care le comprimă în grădinile stilizate ale clasicismului, sau le lasă să se dezvolte liber în grădinile engleze, apărute în epoca preromantismului [2]. Grădina nu poate fi deci redusă la arhitectură. Cu atît mai puțin poate fi identificată cu pictura, ca una care nu urmărește reprezentarea formei, ci obținerea unor anumite efecte estetice prin folosirea formelor și culorilor reale ale naturii vii. N-au lipsit nici părerile care au contestat grădinilor caracterul de artă, trecîndu-le printre produsele simplelor abilități. În fine, unii au văzut aici o artă decorativă, deopotrivă cu arta motivelor ornamentele imprimate pe sofe sau tapete, și care ar trebui deci despărțită de marile arte, adică de acele ale căror opere sunt destinate unei durate și au o putere de expresie, pe care grădinile nu le pot atinge niciodată [3].

Se înțelege că astfel de discuții și distincții nu pot avea decît un simplu interes teoretic. Ele pot avea însă și rolul de a îndruma reflecția în direcția

---

* Începem să publicăm sub acest titlu, în numărul de față, unul dintre studiile nevalorificate pînă azi din arhiva lui Tudor Vianu, *Elemente arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor*, text de mai largi dimensiuni ce aparține ultimei perioade de activitate a reputatului estetician român.

Scris cu cerneală albastră, pe file mari, de hîrtie albă, desprinse probabil dintr-un *caiet-registru*, acest material se înscrie în sfera celor pe care le-am putea considera ca făcînd parte din preocuparea lui Tudor Vianu de a stabili un continuu și fertil *dialog al artelor*. Fără a reprezenta un text de excepție (nota expozitivă asupra problemelor abordate este evidentă, foarte apropiată de sensul și stilul didactic al manifestărilor Profesorului), studiul pe care-l încredințăm acum tiparului interesează, credem, în primul rînd, mai ales prin valențele umaniste ale demersului critic și prin subtilele sugestii pe care Tudor Vianu le propune actualității timpului nostru, revitalizînd semnificațiile renascentiste ale artei grădinilor.

Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA

studierii relațiilor dintre arta peisagistică și celelalte arte, dacă nu pentru a determina frontierele dintre ele, cel puțin pentru a stabili împrumuturile pe care și le pot face reciproc. Urmărirea acestei din urmă probleme ni s-a părut cu atît mai necesară, cu cît literatura de specialitate o tratează rareori și cu puține dezvoltări, deși ea interesează estetica practică și poate deveni utilă noii activități a urbanisticii contemporane.

În paginile care urmează ne propunem deci a studia *elementele arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor*, o temă în care vom distinge următoarele aspecte mai particulare : 1. grădina și arhitectura ; 2. grădina și apa ; 3. sculptura în grădini ; 4. utilizarea arhitectonică a terenului în grădini ; 5. grădina și pitorescul construit.

1. *Grădina și arhitectura*

Una din caracteristicile cele mai vechi și cele mai constante ale artei grădinilor este faptul de a le lega de un monument arhitectural. Un estetician mai nou a arătat odată că marea desfășurare de forme și culori a grădinilor ar fi resimțită ca exagerată față de conținutul relativ redus de idei și sentimente pe care le exprimă, dacă ni s-ar propune să le admirăm, așa cum facem cu o pictură sau o statuie. Un produs al artelor decorative, cum este în fond grădina, ar cere dimensiuni mai reduse. Marea întindere a grădinilor și-ar dobîndi deci întreaga lor valoare și semnificație numai în măsura în care sunt legate de o locuință, căreia-i alcătuiește cadrul și oferă locuitorilor ei un spațiu de recreație și reconfortare[4]. Adevărul este că dacă străbatem istoria artei grădinilor, le găsim pe acestea mai totdeauna însoțind o construcție. Grădinile romane, ca și acele ale Renașterii sau ale absolutismului, s-au desvoltat totdeauna în legătură cu o construcție arhitectonică, o vilă sau un palat. Grădinile vilelor Plinius sau Sallustius, ca și acele ale palatelor de mai tîrziu, din Neapole și Ferrara, ale Palatului Pitti din Florența (Grădinile Boboli), ale Vaticanului, grădina Farnese din Roma de la Palatin, grădinile Colonna din Roma, acele ale Tuileriilor din Paris sau marile grădini din Versailles, pentru a nu aminti decît pe unele din cele mai cunoscute, au luat totdeauna ființă în legătură cu un monument arhitectonic[5]. Scopul lor n-a fost însă numai utilitar. Artiștii peisagiști n-au urmărit numai să ofere un spațiu recreativ locuitorilor palatelor, ci și scopuri propriu-zis artistice, ca de pildă efecte de perspectivă menite să pună monumentul arhitectonic în condițiile optime în care să poată fi contemplat. Un monument arhitectural, care apare privitorului la capătul unui ansamblu peisagistic, al unei alei întinse sau pe un promontoriu care domină peisagiul, poate fi îmbrățișat cu privirea ca un *tot unitar* în mult mai bune condiții decît dacă l-am privi de aproape, lipsindu-ne de spațiul intermediar. Diferitele perspective ale grădinii, obținute prin alei convergente către monumentul arhitectonic, îl poate face apoi pe acesta să apară în forme deosebite și îi acordă o varietate și o viață, pe care nu le-ar avea în alte împrejurări. Vegetația grădinii servește apoi de cadru monumentului, îl izolează de restul spațiului înconjurător. *Unificarea* și *încadrarea* sînt însă cele două condiții fundamentale care transformă o imagine într-o imagine artistică. Grădina joacă deci acest rol față de monumentele arhitectonice cu care s-a însoțit de atîtea ori în lungul trecut al istoriei artelor. Conștienți de acest efect, peisagiștii italieni și francezi au organizat adeseori grădina în jurul unei alei centrale axate simetric pe fațada palatului respectiv. Așa este cazul, de pildă, cu marele parc al Vilei d'Este, la Tivoli, lîngă Roma, sau cu parcul de la Versailles.

În relația dintre grădină și monumentul arhitectonic nu are de profitat, dealtfel, numai monumentul, dar și grădina. Un spațiu peisagistic, oricît de regulate i-ar fi formele și oricît de abundente și variate decorațiile, creează o impresie de vid și monotonie, dacă nu este raportat la un ansamblu arhitectural, care în același timp să-l extindă și să-l limiteze. În adevăr, o arhitectură care apare în fundul unei perspective peisagistice lungește această perspectivă, dar în același timp împiedică liniile paralele ale acestei perspective să se piardă în nedeterminat. Un monument în fundul unei perspective întrerupe desfășurarea monotonă a acesteia, dar în același timp o extinde. Grădina apare mai întinsă atunci cînd se desfășoară în fața unui ansamblu arhitectural de construcții sau chiar a unei construcții monumentale unice.

În secolul al XIX-lea au început să se construiască parcuri și grădini fără legătură cu arhitectura. Parcurile Buttes-Chaumont, Montsouris și Monceau din Paris, operele lui Alphard, ansamblurile peisagistice din Bois de Boulogne ale aceleiași capitale nu apar subordonate unui monument arhitectonic. Lista grădinilor și parcurilor din această categorie, existente în toate capitalele și orașele mai de seamă ale lumii, ar putea deveni infinită. Construcțiile peisagistice de acest fel corespund condițiilor apărute în aglomerările urbane moderne. Aceste noi grădini nu mai deservesc un palat sau a vilă, ci populația urbană comprimată în strîmtele și, adeseori, în neigienicele locuințe ale capitalismului [6]. Pierderea legăturii cu arhitectura obligă pe artistul peisagist să caute alte mijloace de a introduce în compozițiile sale detalii menite să favorizeze perspectivele. Pe unele din acestea le vom întîmpina atunci cînd vom vorbi despre monumentele și grupurile sculpturale, ca și despre alte aspecte ale pitorescului construit, utilizate în grădini. Folosirea tuturor acestor mijloace nu va putea însă niciodată înlocui legătura atît de rodnică a arhitecturii cu grădina. Se impune deci ca atunci cînd, în lucrările urbanisticei moderne, se degajează un palat sau un alt ansamblu de construcții cu un caracter mai mult sau mai puțin monumental, arhitecții urbaniști să studieze dacă perspectivele libere obținute pe această cale n-ar putea fi întrebuințate pentru construirea unei grădini.

Scriind acestea ne gîndim la spațiul din fața Palatului Republicii din capitala țării noastre — acel «pustiu pe asfalt» cum a fost numit odată — care ar putea fi utilizat cu atîta succes pentru o compoziție peisagistică, mai ales dacă s-ar renunța la urîtul și în nici un fel justificatul grilaj care îl desparte de stradă. Grădina plantată în fața Palatului Republicii ar pune în valoare acest monument și ar aduce soluția problemei rămasă atîta vreme nerezolvată. Tot atît de necesară ar fi și degajarea perspectivei Palatului Republicii prin utilizarea spațiului peisagistic din spatele lui, rămas pînă acum în dosul unor triste și greoaie ziduri. Degajarea și plantarea unui parc s-ar putea continua și pe celelalte două laturi, spre Biserica Crețulescu și spre prelungirea stradei Stirbey. S-ar obține astfel, în centrul Capitalei, un vast spațiu peisagistic, în mijlocul căruia Palatul Republicii ar da o frumusețe artistică arterelor plantate care ar converge către el.

(Va urma)

[1] Fr. Th. Pischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846, urm., ed. 1923, IV, pg. 506.

[2] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818, I, III, 44, ed. 1933 (Brockhaus), pg. 257, II, 35, pg. 468 urm.

[3] Indicații în legătură cu aceste din urmă poziții la M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, pag. 111 urm.

[4] J. Vockelt, *System der Aesthetik*, vol. III, 1914, pg. 396 urm.

[5] Cf. în această privință și considerațiile lui L. O. Mașinski, *Înființarea zonelor de verdeață în orașe*, Moscova 1951, trad. rom. în Biblioteca Institutului de proiectări silvice.

[6] V. și Mașinschi, *op. cit.*

ÎNTRE ALECSANDRI ȘI GÉRARD DE NERVAL

Prietenii lui Nerval — admiratori ai lui Alecsandri. *Primul dintre aceștia, ce se făcea cunoscut în ambianța literară a românilor de la Paris, după 1848, este Alexandre Weill, unul dintre intimii visătorului de* Himere[1], *mai ales în momentele grele ale existenței lui Nerval. În loc de* Introducere *la traducerea franceză a* Doinelor[2] *lui V. Alecsandri, I. E. Voinescu se folosea, în 1853, de o* scrisoare[3] *pe care i-o adresase Alexandre Weill, din care desprindem clar prietenia literară dintre cei doi :* «Le hasard nous réunit : dans une de ces causeries intimes, une discution venant à s'élever sur les événements et les questions du jour, vous apportâtes dans les débats, tant de chaleur, tant de verve et d'entrain que je n'ai pu m'empêcher d'y prêter toute mon attention. Vos oppinions, certes, ne sont pas tout à fait conformes aux miennes ; cependant une de ces sympathies spontannées me poussa à rechercher votre amitié. Nous nous vîmes plusieurs fois ; chaque nous approcha davantage» (Lettre..., *p. 6).*

Confesiunea pe care I. E. Voinescu o făcea publică, desigur, cu consimțământul lui Alexandre Weill, dezvăluie astfel o stare de perfectă comuniune spirituală între exilatul român și omul de litere parizian : «J'ai senti le besoin de parler de deux choses saintes : du passé de mon pays et de ses titres à la sympathie de l'Europe» *(p. 16). Revoluționarul român era văzut, de asemenea, ca un suferind, ca o ființă preocupată de destinul său și al timpului :* «Vous vites en moi une résignation calme au malheur de l'exil et un coeur qui sourit encore au bonheur d'autrui» *(p. 6).*

Ceea ce însă va apare aici cu adevărat revelatoriu este mărturisirea că traducerea franceză a lui Voinescu se făcuse cu concursul lui Alexandre Weill : «Aussi vous avez vu avec quelle confiance je suis venu à vous pour vous demander des conseils sur cette traduction, en tête de laquelle je vous demande aujourd-hui la faveur de placer votre nom» *(p. 6—7).*

Firește, traducătorul român prezentă pe Alecsandri drept poet național, «nourri dans la lecture des chroniques roumaines et des poésies anciennes», *singurul cu meritul de a fi aflat* «le filon d'une mine riche de poésie nationale» *(p. 12). Reperul era folclorul românesc ca fundament al simțirii și inspirației, al recunoașterii ființei unui popor :* «Chez toutes les nations qui commencent, la poésie tient le premier rang ; aussi est-ce vers la poésie seule que les efforts de la jeunesse moldo-valaque ont tendu bièn longtemps» *(p. 11).*

Cum va fi ajuns să se cunoască I. E. Voinescu cu Alexandre Weill, încă nu poate fi spus cu certitudine. Poate prin Paul Bataillard, Louis Ulbach, A. Ubicini, sau cine știe pe cine hazardul îl va fi ales să lege această afecțiune care va fi atins și zona prieteniei cu Gérard de Nerval. În nici un caz prezența lui Alexandre Weill în context românesc nu era un incident al sentimentalismului

---

[1] Toate referințele la Nerval au în vedere datele cuprinse în ediția de *Oeuvres*. Texte établi... et présenté par Albert Béguin et Jeán Richer. Gallimard, 1956 (Bibliothèque de la Pléiade).

[2] *Les Doïnas—Poésies moldaves de V. Alecsandri.* Traduites par... Paris, 1853, De Soye et Bouchet, imprimeurs.

[3] *Lettre à M. Alexandre Weill,* p. 5—16.

liric ori politic al epocii, căci cu ocazia celei de a doua ediții a aceleiași traduceri, I. E. Voinescu, pe lîngă faptul că păstra această mărturie a corespondenței *sale spirituale cu Weill, aducea din cercul nervalian o nouă dovadă de prețuire a* Doinelor *lui Alecsandri : opinia lui Georges Bell*[4] *înfățișată tot sub forma unei* scrisori !

Pe numele său adevărat, Joachim Hounau, Georges Bell[5]*, participant la revoluția de la 1848, exilat, apoi grațiat, publicist și memorialist mai tîrziu, mort în ultimul an al secolului trecut (se născuse în 1824), a fost unul din prietenii apropiați ai lui Nerval pînă în ultimele zile de viață. Doar cu o zi-două înaintea sinuciderii din sordida rue de la Vieille-Lanterne, la 26 ianuarie 1855, poetul petrecuse o seară la actrița Beatrix Person, în tovărășia lui Georges Bell și a lui Philibert Audebrant. Apariția lui Bell cu o* Introducere *la* Doinele *lui Alecsandri, chiar în anul morții lui Nerval, nu făcea decît să întărească sentimentul de solidaritate filo-românească al cercului literar nervalian. E de presupus, așadar, că* scrisoarea deschisă *a lui Bell a fost precedată de discuții și lecturi despre acest poet al «Orientului» și despre poezia poporului său, cu Gérard de Nerval. Dealtminteri, Georges Bell își începea* introducerea, *cu o destăinuire ce ținea de lumea mirajelor nervaliene. Descoperirea românilor avusese loc în copilărie, vrăjit de sonoritatea onomastică :* Valaque. *Citind despre «*istoria imperiului de jos*» în cartea celebră a lui Charles Lebeau*[6]*, à propos de domnia împăratului bizantin Alexis Comnenul, de la începutul celui de al doilea mileniu, dăduse peste o stranie populație romană înconjurată de migratori recenți :* «Vous voyez descendre de l'Occident ces croisés qui vont monter à l'Orient de quelle bravoure sont capables les races du Nord ; vous voyez venir de l'Orient les Turcs qui, maîtres de Constantinople, s'avancent jusqu'à Vienne, comme reporter son défi à l'Europe occidentale. Enfin vous faites connaisance avec la race blonde des Slaves, qui descend du Nord pour se poser entre l'Orient et l'Occident»[7].

Asemenea considerații nu se puteau face în gol, pure deducții simpatetice. De unde știa Georges Bell de o asemănare tipologică romano-românească, dacă nu se va fi documentat prin lectură și discuții cu înșiși românii, cunoscînd, în primul rînd, foarte bine pe români : «Cependant le vieux tipe romain persiste, et, encore aujourd'hui, jamais homme de bonne foi, qu'en vous voyant, ne pourra nier votre descendance romaine» *(p. 10).*

Ca și la Jules Michelet ori Edgar Quinet, folclorul românesc percutase conștiința occidentalului, ca un document sublim de viață și de poezie. Doinele *lui Alecsandri, mustind de această sevă, revelase chipul unei lumi ignorate :* «Tout ce que je vous écris ici, Monsieur, témoigne de mes sympathies pour vous. Elles ont été augmentées le jour où j'ai pu lire les doïnas. Ces poésies ont éclairci pour moi bien des choses restées obscures. Elles respirent une énergie de race que vous ne devinez pas, au sang romain. L'élément gracieux qui s'y trouve, vous vient bien de Rome. La violence vous vient d'ailleurs. J'y trouve un accent des races primitives» *(p. 10).*

Poezia lui V. Alecsandri era interpretată, de Georges Bell, precum poemele naționale ale popoarelor, eșalon de sensibilitate și de expresivitate poetică a unei colectivități romanice distincte : «Si donc, à côté de l'élément d'origine romaine je trouve d'autres éléments dans les doïnas, ce n'est pas un reproche que je vous fait, c'est un fait que je constate, et ce fait est pour moi fort important. Il me montre, dans le peuple roumain, un de ces peuples dans les veines duquel le croisement a su atténuer les premières vivacités du sang, et infuser les idées de manusuétude qui seulent peuvent le conduire à la conquête légitime de son droit, en le montrant capable d'accomplir ses devoirs. Un peuple qui comprend ce deux idées est un peuple émancipé par la tête ; le corps ne peut tarder à suivre» *(p. 10).*

---

[4] *Les Doïnas — Poésies moldaves de V. Alecsandri.* Traduites par J.—E. Voïnesco, précédées d'une introduction par M. Georges Bell, et augmentées de trois nouvelles pièces et de deux morceaux. Deuxième édition, Paris, Joël Chebuliez, éditeur, Paris, 1855.

[5] Semnează Georges Bell, așa cum i se adresa și Nerval. În *Pléiade*, editorii ortografiază : *George*(?).

[6] *Histoire du Bas-Empire, en commençant à Constantin le Grant*, par Monsieur Le Beau... Tome I—XXIV, À Paris, 1757—1786.

[7] Georges Bell, *Introduction*, p. 9.

Lectura literară provocase o metalectură istorică și politică : apeluri pentru un popor al cărui drept istoric a fost spoliat : «Au milieu des grands événements qui s'accomplissent sous nos yeux, il est bien permis à la politique de s'égarer quelquefois. Mais, nonobstant les oppinions adverses, aujourd'hui le temps de la délivrance et de l'émancipation approche. Le canon qui bat en brèche les murs de Sébastopol marque sur le cadran des siècles l'heure d'une rénovation. Tombe la forteresse qui commande à la Mer Noire, et l'Europe entière sentira le besoin de se reconstituer pour clore enfin le grand travail d'enfantement de l'ère moderne» *(p. 12—13).*

Nu se cunoaște cu precizie cînd anume, în cursul anului 1855, a apărut traducerea «interlinéaire» a Doinelor *lui Alecsandri, dar cu siguranță după moartea lui Gérard de Nerval. Este de neconceput însă ca prietenii săi să nu-i fi vorbit lui Nerval despre acest subiect, mai ales că în lumina recentelor studii, poetul francez s-a regăsit de nenumărate ori, direct sau indirect, în proiecțiile sale imaginare și în spațiul românesc*[8]. *Doar numai cu cîțiva ani în urmă, tipărise* Voyage en Orient *(1851), urmare a călătoriilor în lumea de miraje și de visare ! Frecventator al redacțiilor literare în care lucrau filo-românii notorii Paul Bataillard, Jules Michelet, Edgar Quinet, L. Ulbach, A. Ubicini, S. Marc-Girardin, Gérard de Nerval se regăsise pe aceeași pagină de ziar cu* Corespondențele *politice trimise de la București, Iași, Brașov, supratitrate :* Moldo-Valachie ; Moldavie ; Valachie ; Principautés Danubiennes ; Pays Roumains, *în anii post-revoluționari. Astfel, în* Le Temps *pe 1849, în apropierea foiletonului cu* Le marquis de Fayolle, *se afla un mare articol, inspirat de I. Eliade-Rădulescu,* Empire ottoman[9]. *Poetul va fi urmărit dispuța revoluționarilor români cu elementele adverse oploșite în paginile monarhistei gazete* L'Assemblée Nationale, *desfășurată în apropierea colaborării sale*[10]. *Înșuși I. E. Voinescu tipărise o plîngere împotriva unui articol apărut în* Tribune des peuples[11].

La fel stau lucrurile și cu ziarul parizian Le National, *unde Gérard de Nerval va publica* Les Nuits de Ramazan, *în foileton, în apropiere fiind* Correspondence particulière de Valachie..., *de Bucarest, de Iassy, Brașov etc., multe scrise de N. Bălcescu*[12], *ori de alți exilați, precum D. Brătianu.*

În acest context, este imposibil ca Gérard de Nerval să nu fi urmărit odiseea poporului român și să nu fi nutrit simpatie pentru lupta exilaților pașoptiști. Nu prin hazard, C. A. Rosetti reușea să devină corespondent de la București *la celebra* Revue de Paris[13], *acolo unde redactor șef era însuși L. Ulbach, iar redactori, colaboratori — prieteni ai poetului, prieteni ai românilor : Paul Bataillard, Edmond Texier, Eugène Pelletan, A. Ubicini, Maxime du Camp. Erau anii de onoare ai revistei, cînd va tipări* Madame Bovary *de Flaubert,* Les paysans *de Balzac,* Aurélie *de Nerval. Atunci, un alt prieten al lui Gérard de Nerval, L. Laurent-Pichat, scria la cronica literară a revistei tot despre Alecsandri, selectîndu-i în mediile franceze o nouă carte, alături de operele postume ale lui Lamennais, de poezia lui Lecomte de Lisle și de o traducere din* Divina Commedia. *Faptul că se ocupa de* Baladele populare[14], *apărute tot în 1855, cu introducerea lui A. Ubicini, dovedește audiența crescîndă a operei lui Alecsandri în mediul nervalian al revistei :* «M. Alexandri, qui publie un nouveau volume de Ballades et de Chants populaires de la Roumanie, est lui-même un poète très distingué et très apprecié dans son pays. Il aime sa patrie, et dans le naufrage dont elle est menacée, il essaye de sauver les chansons énergiques et naïves où sont exprimées les nobles passions de la terre où il est né. Une grande tristesse s'exhale de ces poésies

[8] Michel Wattremez, *Mihai Eminescu et Gérard de Nerval, Caietele Mihai Eminescu,* VI, 1983 (în curs de apariție).

[9] *Le Temps,* 1849, no. 3,5 mars, p. 2 (semnat *P.B.*).

[10] În cursul lunei martie 1849.

[11] *Le Temps,* no. 39, 8 avril, p. 2.

[12] Marin Bucur, *N. Bălcescu, collaborateur anonyme au journal français „Le National" en 1850. Revue roumaine d'histoire,* XX, 1981, no. 2, p. 339—347.

[13] Marin Bucur, *C. A. Rosetti — „le correspondant pour la Roumanie" de la „Revue de Paris"* (1856). *Idem,* XXII, 1983, p. 59—70.

[14] *Ballades et chants populaires de la Roumanie,* par. V. Alecsandri. Avec une introduction par A. Ubicini. Paris, 1955.

étranges où l'histoire et le rêve se confondent. On y trouve le souvenir grandiose du *prince Etienne*, le héros du peuple moldave qui combattit pendant quarante ans les ennemis de son pays, les tatars, les polonais, les hongrois et les turcs, qui remporta quarante victoires et bâtit quarante églises. Ce prince legendaire, laissa un fils du nom de Bogdan, qui fut obligé à faire acte de soumission envers la Porte, et qui s'engagea a payer à son suzerain quatre mille ducats, quarante chevaux de race et vingt-quatre éperviers des Carpathes. Le genie de Byron se serait plû à la lecture de ces ballades terribles. Il eut immortalisé l'histoire de Constantin Brankovano, qui laisse teur ses trois fils plutôt que de leur laisser renier la foi chrétienne. M. Alexandri en est à son second volume, et il n'aura pas publié le troisième que nous pourrons lui chanter : *Feuille verte de laurier !*

La plupart des chants populaires de la Roumanie commencent ainsi : La feuille ou l'arbre, dit l'auteur, dont le poète arrache une feuille pour la mettre au front de son petit poème, doit avoir quelque analogie symbolique avec le sujet même. Ainsi le poète vient-il chanter un brave brigant, il choisira l'arbre qui donne le mieux l'idée de la force, et il commencera par la feuille verte du *chêne ;* s'agit-il d'un chant de mort, le poète fera figurer la feuille verte du *sapin.* S'agira-t-il d'une june fille, le chant commencera par la *feuille verte de la rose.*

Dans la volume de M. Alexandri, on peut lire *Boujor, feuille verte d'ivraie,* et *l'Ombre, feuille verte de noisetier,* et *Codrean, feuille verte de plantes sauvages ;* ce sont de délicieux poèmes remplis de saveur et de parfums. Nous donnerons donc à notre critique le devise annoncée plus haut : *feuille verte de laurier.*

Dans une note de l'introduction au livre de M. Alexandri, M. Ubicini nous dit que P. Ronsard était originaire de la Roumanie.

Or, quand à mon ancêtre, il a tiré sa trace
D'où le glacé Danube est voisin de la Trace ;
Plus bas que la Hongrie...

dit le poète lui-même. Cet aïeul, qui vint du bas Danube, à la cour de Philippe de Valois, s'appelait Maracini, mot qui signifie *ronces* ou *roncière»* [15].

Cronicarul literar al lui V. Alecsandri, L. Laurent-Pichat, ca și celălalt redactor al revistei, Maxime du Camp, care garanta autenticitatea corespondențelor lui C. A. Rosetti din același an 1856, trăiseră în comuniunea literară a lui Gérard de Nerval.

De la Alexandre Weill și Georges Bell pînă la L. Laurent-Pichat și Maxime du Camp, se rămîne în biografia lui Gérard de Nerval.

Pe harta Orientului *imaginar, prietenii îi arătau lui Nerval un spațiu a cărui poezie i-o tălmăceau cu doinele și baladele populare românești, cu harul poetic al lui Alecsandri. Mica galerie de intimi care întovărășiseră un geniu în zbuciumul său puțin înțeles de contemporani, face parte și dintr-un calendar al marilor prieteni ai românilor. Sînt, poate, acele voci apropiate care au tălmăcit durerea și speranța unui popor, poetului navigator pe apele vrăjite ale visului.*

Marin BUCUR

VALENȚE EXPRESIONISTE ÎN PROZA LUI H. BONCIU

Dacă versurile de factură expresionistă publicate de H. Bonciu încă din 1918 nu ar fi rămas mult timp risipite în reviste, scriitorul s-ar fi numărat, alături de Tristan Tzara și Ion Vinea, printre precursorii avangardismului românesc. În 1932 însă, cînd își tipărește primul volum, *Lada cu năluci,* voga avangardismului se consumase, iar criticilor ce-i recenzează cărțile de versuri (inegale, dealtfel) timbrul orignal al liricii sale nu le mai apare cu evidență. Format în atmosfera cercurilor artistice berlinze și vieneze, H. Bonciu nu se apropiase la întoarcerea în țară

[15] *Revue littéraire. Revue de Paris,* 1856, 1 janvier, p. 449—550 (*Chronique de la Quinzaine : Poésie—II*).

de nici o grupare avangardistă (va frecventa unele după 1930), fapt ce contribuie la ecoul restrîns al creației sale, accentuat și de un anume dezinteres față de recunoașterea sa publică. Latura expresionistă a versurilor, diluată în volume *(Lada cu năluci, Eu și Orientul)* de prezența unor poezii cu tonalități de romanță sau baladă sentimentală e prea puțin comentată ca atare, afinitățile cu lirica expresionistă germană fiind mai vizibile în traducerile din Rilke, Richard Beer-Hoffman, Anton Wildgans *(Poeme către Ead,* după Anton Wildgans).

Refuzată poetului, originalitatea i-a fost recunoscută prozatorului, primul roman *Bagaj* (1934) trezind atît interesul unor scriitori (T. Arghezi, Anton Holban), cît și al criticii (G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, M. Sebastian). Cum intuiește un colaborator al *Vremii* (poate Anton Holban, prieten cu H. Bonciu) romanul deconcertează publicul, căci nu *«respectă nici una din formulele consacrate»* ale genului și *«își îngăduie o factură cu totul nouă»*[1]. Discontinuitatea narativă, grotescul cu deschideri spre fantastic și oniric, *«interpretarea metafizică a tragicului cotidian»* (G. Călinescu)[2] violentează limbajul prin notații crude, umor negru, sarcasm și, în sfîrșit, *«frenezia dionisiacă»* (Ov. S. Crohmălniceanu)[3] și obsesia morții — reprezentînd tot atîtea tangențe cu poetica expresionistă — fac într-adevăr dificilă încadrarea cărții în contextul literaturii interbelice. La apariția ei (1934), prozele absurde ale lui Urmuz sau cele suprarealiste, expresioniste semnate de I. Vinea, Sașa Pană, I. Călugăru, Felix Aderca ș.a. creaseră o breșă în epica realistă, tradițională (o alta o realiza narațiunea de tip proustian sau gidian). Dar, în timp ce la autorii amintiți dizlocarea convențiilor realiste în direcția expresionismului se experimenta mai ales în proze scurte și mai puțin în romane, cărțile lui H. Bonciu au din acest punct de vedere o remarcabilă unitate a viziunii.

Faptul că majoritatea criticilor au văzut în romanele lui H. Bonciu *(Bagaj* și *Pensiunea doamnei Pipersberg)* o formă de jurnal interior, iar Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. I)* l-a încadrat pe autor la capitolul *Literatura «autenticității» și «experienței»*, alături de Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, M. Sebastian, M. Blecher și alții pare în contradicție cu viziunea expresionistă a scrisului său, semnalată, între primii, de G. Călinescu și analizată pe larg de Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română și expresionismul).* Într-adevăr, așa cum e definit și circulă în anii '30, conceptul de autenticitate se opune poeticii expresioniste. Limitîndu-ne la două accepții fundamentale ale termenului, «autenticitatea» e teoretizată și practicată în epocă la nivelul trăirii, ca autoscopie a vieții interioare, discontinue a personajului narator (de unde și accentul asupra analizei psihologice) și la nivelul stilului, ca notație, transcriere spontană a stărilor de conștiință (de unde anticalofilismul și discontinuitatea narativă). În ambele cazuri, forma cultivată cu precădere este în general narațiunea la persoana I sau, în mod special, *jurnalul.* Raportat la aceste aspecte, expresionismul refuză psihologismul și contrazice spontaneitatea narațiunii, «deformînd» realul prin proiecții grotești, ce au tangențe cu literatura absurdului. Ceea ce apropie totuși poetica autenticității de cea expresionistă (ne referim la contextul literaturii române interbelice) este *frenezia* vitală, intensitatea trăirii (unii critici au numit «trăiristă» proza autenticității), unghi din care romanele lui H. Bonciu suportă o lectură din ambele perspective.

În *Bagaj* și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (contiuare a primului) avem de-a face cu o confesiune «încadrată»: naratorul primește spre publicare un caiet cuprinzînd *jurnalul* lui Ramses Ferdinand Sinidis, din partea ucigașului acestuia, Omul cu ciocul de aramă *(Bagaj)* sau ascultă și transcrie spovedania aceluiași Ramses *(Pensiunea doamnei Pipersberg).* Adeseori utilizat în proza din toate timpurile, pretextului încredințării unui *manscris*, a unor *scrisori*, a unei *confesiuni* i se adaugă un altul: naratorul își declină identitatea — *H. Bonciu.* Jocul autor-narator permite distanțarea față de text, de «meșteșugul» literar, distanțare specifică formulei prozei lui H. Bonciu. Naratorul denunță convențiile epice,

[1] Vezi: *Curier*, în *Vremea*, VII, nr. 368, 25 dec 1934, p. 23

[2] G. Călinescu, *H. Bonciu: Bagaj. Pensiunea doamnei Pipersberg*, în *Adevărul literar și artistic*, XV, nr. 792, 9 febr. 1936, p. 9—10.

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, 1971, p. 187.

ironizează scrisul *«lăbărțat»*, înregistrarea de către literatura de observație realistă a detaliilor nesemnificative, ce umplu pagini întregi. Arta sa poetică se definește prin contrast : jurnalul și confesiunea lui Ramses nu au un *«fir conducător»*, nici *«unitate de acțiune»*, construindu-se din fragmente discontinue, foarte deosebite ca factură — de la pagini lirice, la portrete grotești, de la notații sarcastice, la proiecții simbolice, fantastice, onirice, absurde. Lipsa logicii narative sugerează pulsația haotică a vieții, zigzagurile stărilor sufletești ale personajului. Dar. deși autorul pulverizează programatic coerența narațiunii și a conștiinței lui Ramses, confesiunea acestuia este în fond unitară prin obsesiile personajului. Firul *«subteran, interior»* pe care M. Sebastian îl credea absent, se află în neliniștea existențială a unui ins ce nu-și află locul nicicînd, niciunde. Dacă se poate vorbi de o temă a prozei lui H. Bonciu (aceeași în poezii), ea este singurătatea exasperată a eroului, zbaterea lui între ipostaza *«domestică»* și cea *«demonică»*, iar în acest sens, axa epică a romanelor o constituie drama conjugală a cuplului Ramses — Zitta Gloria. Un sentiment devorator de singurătate îl ancorează pe Ramses pe terenul ferm al căsniciei, dar, în același timp, neînțelegerea unei soții mediocre, lipsită de feminitate și de orice preocupări spirituale îl incită să evadeze. O formă de evadare este și disponibilitatea erotică a personajului, senzualitatea lui debordantă, ce îl face să caute în femei — *Femeia*. Romanele abundă în scene erotice (monotone în cele din urmă, prin repetarea detaliilor), consumate cu o furie lucidă. Pasajele «tari» nu au semnificație în sine. Ele reflectă un sentiment acut de neîmplinire, căci neatingînd plenitudinea iubirii prin actul posesiunii fizice, Ramses simte pornirea de a macula totul, de a-și ucide sufletul, pentru ca apoi remușcările să-i trezească dorința de puritate. Autoflagelarea, tensiunea dintre spirit și materie (specifică literaturii expresioniste, cum observa Ov. S. Crohmălniceanu în cartea citată) se concretizează în *Bagaj* și prin crearea unui «dublu» al personajului (al doilea sens al subtitlului), umbră a eului, frecvent întîlnită în literatura romantică — glas al conștiinței care cenzurează manifestările acestuia : *«Ramses, unde ți-e sufletul, a miorlăit atunci dușmanul nou de moarte, frățiorul acela strîmb, cocoșat și paralitic cu capul mare și pleșuv ca un dovleac, crescut în mine și cu mine odată, ca un fibrom inoperabil, așezat undeva între coastele mele, să-mi muște din cînd în cînd inima»*.

Personajul evadează din universul domestic și prin refugiul într-o existență de provizorat (în *Bagaj* e comis voiajor, în *Pensiunea doamnei Pipersberg*, locuind într-o «pensiune», schimbarea figurilor îi asigură disponibilitatea interioară), de boemă artistică. Cadrul romanelor fiind Viena (fapt reproșat de G. Călinescu și M. Sebastian), autorul evocă atmosfera cercurilor artistice de aici, ce îi era familiară. Interesant pentru substratul autobiografic al prozei sale, portretele poeților Petter Hille, Peter Altenberg, Alfons Petzold ș.a. trec, fără nici o modificare, dintr-un text eseistic în romane. Din suita de portrete din eseul *Nomazi*, îl citățm pe acela al lui Peter Hille, *«regele boemilor»*, *«neastîmpărata fantomă-haimana»*, revelator pentru stilul autorului : *«Purta un jachet măsliniu și un fel de manșetă în locul gulerului. Dacă i s-ar fi îndesat pînă peste urechi o pălărie turtită, Peter Hille ar fi devenit cea mai autentică sperietoare de ciori. El trăia mai mult în fundul pădurilor, nedespărțit de o raniță de pînză îndesată cu gazete și treceau trei sau patru săptămîni pînă la apariția lui, cu barba crescută și mai sălbatic, prin care se întrevedeau, pînă înspre genunchi, picioarele-i păroase, slăbănoage, fără ciorapi, vîrîte în niște ghete întoarse, diforme și scîlciate, cu gumilasticul ros de mărăcini*[4]. Disprețul față de convențiile burgheze, viața bizară, în marginea societății, «nebunia» cu care își trăiește social condiția poetului «damnat» îl apropie pe H. Bonciu de acești «nomazi» ai spiritului. Căci, în fond, un *nomad* este și Ramses, peregrin în spațiu, rătăcit în propria viață. Mediile sordide sau extravagante, amorurile pasagere, consumate la nivelul instinctelor primare, nu alterează o zonă de puritate morală, de adîncă înțelegere umană. Inocența primei iubiri, solidaritatea umană cu oamenii simpli, întîlniți pe front. dragostea, înțelegerea și mila pentru un tată ce i-a terorizat copilăria revelă o sensibilitate traumatizată de eșecurile idealurilor. Înfrîngerea, sentimentul damnării sufletești explică, prin compensație, furia cu care personajul se cufundă în starea de anima-

[4] H. Bonciu, *Nomazi*, în *Viața românească*, XXV, nr. 3, ianuarie-martie, 1933, p. 233—237.

litate, ca și dorința de înălțare spirituală. Această tensiune dintre spirit și materie, prezentă în textura cărților dezvăluie registrul grav al scrisului lui H. Bonciu, «deformat» prin prisma poeticii expresioniste, a prozei avangardiste în general.

Critica interbelică, dovedind o anume rezitsență față de mișcarea de avangardă, nu și-a învins cu totul rezervele față de aerul bizar al acestei proze, în care M. Sebastian vedea o asamblare artificială de *«șuruburi moderniste»* [5], cu personaje cu nume exotice, fără identitate civilă și psihologică, iar G. Călinescu sau Pompiliu Constantinescu remarcau caracterul excesiv al scenelor grotești și erotice .Și totuși, toți comentatorii romanelor au sentimentul că se află în fața unui prozator interesant, original. Pe Pompiliu Constantinescu îl convinge fluența interioară, *«claritatea de halucinație și senzația de vis cu ochii deschiși»* [6], M. Sebastian aprecia *«viguroasa percepție senzorială»* și *«linia burlescă, șarjată a portretelor»* [7], în timp ce Anton Holban iubea sufletul complicat al autorului, *«sinuozitatea gîndurilor lui»* [8], iar G. Călinescu insista asupra tangențelor cu literatura expresionistă, punînd în valoare modul în care ilustrațiile (semnate de Egon Schielle, Perachim, Georg Grozs ș.a., la rîndul lor pictori și graficieni avangardiști) amplifică tensiunea halucinantă a stărilor sufletești.

Între elementele expresioniste deja amintite, grotescul deține un loc esențial, numeroasele portrete fiind realizate în această manieră. Citâm spre exemplificare din *Pensiunea doamnei Pipersberg* un portret al lui Ramses : *«Cilindrul din piei de șoareci, periat parcă în răspăr, îi odihnea pe cap, înclinat de o gravă adîncitură unghiulară. Urechile, una galbenă și cealaltă roșie, din pricina reflexului solar, înălțate mult peste marginile înguste ale jobenului și pornite cu colțurile de sus în afară, stăteau ca niște urechi blegi de măgar. Buza de sus, țuguiată, făcea cu cea de jos un X roșu spălăcit, între un nas drept și puternic și o bărbie scurtă și deviată»*. În fragmentul de mai sus, e vizibilă translarea grotescului spre absurd, în stilul urmuzian (un alt personaj, Omul cu ciocul de aramă, trimite și el la proza lui Urmuz). Dealtfel, asociațiile absurde (Omul cu ciocul de aramă îl ucide pe Ramses pentru că acesta nu-i împrumutase abonamentul C.F.R.) constituie o caracteristică a prozei lui H. Bonciu, nuanțînd valențele expresioniste ale stilului său. În același sens, se poate remarca faptul că nota tragică a existenței lui Ramses nu atinge intensitatea metafizică proprie literaturii expresioniste, fiind cenzurată de ironie, umor negru, absurd. Acestui filtru îi corespunde detașarea autorului față de convențiile narative, ceea ce implică o disponibilitate parodică împinsă către absurd, prin care proza lui H. Bonciu se înscrie într-un mod original în sfera literaturii expresioniste.

Mioara APOLZAN

CU MIRON GRINDEA DESPRE REVISTA «ADAM» ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

— Stimate domnule Miron Grindea, îngăduiți-mi să întocmesc ad-hoc o foarte concentrată FIȘĂ DE DICȚIONAR, pentru informarea cititorilor : v-ați născut în 1909 la Tîrgu Ocna ; debut publicistic foarte timpuriu — în 1926, la gazeta ORIZONTUL ; colaborări la BILETE DE PAPAGAL și la alte reviste ale vremii ; în 1939 v-ați stabilit la Londra, unde, de peste 40 de ani editați «revista internațională» ADAM («UN FENOMEN DE LONGEVITATE EDITORIALĂ», cum o numește LE MONDE), care se bucură de un mare prestigiu și de colaborări strălucite ; ultimul număr din ADAM este dedicat

[5] M. Sebastian, *H. Bonciu : Bagaj*, în *Rampa*, XVIII, nr. 5140, 1 martie 1935, p. 1—2.

[6] Pompiliu Constantinescu, *Bagaj*, în *Vremea*, VIII, nr. 376, 17 februarie 1935, p. 7.

[7] M. Sebastian, *art. cit.*

[8] Anton Holban, *„Bagaj" de H. Bonciu*, în *Adevărul*, XXXIX, nr. 15724, 17 aprilie 1935, p. 2.

lui George Enescu și literaturii române. Dar să părăsim «dicționarul» și să «umanizăm» fișa. Deci...

— *Am înțeles. S-o luăm atunci de la Adam și Eva... Nașul meu în ale scrisului a fost Mircea Eliade. El avea 18 ani, eu 16, pe vremea cînd în chilia lui din strada Melodiei nr. 1 se adunau o mulțime de liceeni cu mințile înfierbîntate de mirajul literelor. Ei, și într-o zi, Eliade m-a luat de mînă și m-a predat redactorului-șef al revistei* Orizontul, *o revistă care, printre altele, nu plătea colaborările. Eu eram însă mîndru că avea să-mi apară numele la gazetă.*

— Ce semnați la ORIZONT ?

— *Ei, traduceri, articolașe de tot felul.. De curînd am aflat că aici, la București, o foarte tînără poetă și studentă în litere, Irina Airinei, scotocește arhivele Bibliotecii Academiei și descoperă păcatele tinereților mele publicistice. Vrea să întocmească o bibliografie a colaborărilor mele dinainte de război. Sînt realmente mișcat de gestul ei. Adevărul meu debut a fost însă în 1928, la* Bilete de papagal, *cînd am publicat 15 aforisme despre* Cum să nu cazi la bacalaureat (!) *și cînd Arghezi începuse să mă publice curent.*

— Acum aș vrea s-o luăm de la... ADAM. Data nașterii lui ?

— Adam-*ul a apărut aici, în țară, în 1936.*

— De ce ADAM ?

— *Pentru că eu cred în continuitate. Revista mai apăruse și înainte, sub îngrijirea romancierului I. Ludo. Am preluat-o de la el, păstrîndu-i același format și aceeași copertă pînă astăzi.*

— Cine colabora la ADAM-ul de atunci ?

— *Ei, mulți. Printre ei se numărau I. Peltz, Brunea-Fox, Emil Dorian, Felix Aderca, Ghiță Roll și un poet, în care noi credeam enorm pe atunci. Se numea Alexandru Robot, un fel de Rimbaud al generației noastre. A murit foarte tînăr. Majoritatea poemelor lui au apărut în* Adam. *M-am bucurat foarte mult văzînd că nu de mult. Ov. S. Crohmălniceanu s-a ocupat de el.*

— Ce a făcut ADAM, în 1939, cînd v-ați stabilit la Londra ?

— *Ce să facă ? A făcut ce-am făcut și eu : a încercat să înnoade firul. Primele numere după plecarea din țară le redactam la Londra, dar ele se tipăreau tot la București. Unul dintre primii mei colaboratori la seria «internațională» a fost H. G. Wells, iar dintre români, prozatorul Marcel Marcian. Mai scriau atunci, la început, o seamă de scriitori aflați în refugiu : Ștefan Zweig, Thomas Mann și, de asemenea, T. S. Eliot. Dealtfel, cred că de-a lungul timpului au colaborat la* Adam *mai toți marii scriitori ai secolului.*

— Cum ați reușit să adunați, atît în țară, cît și în Anglia, în jurul revistei atîtea nume de răsunet ?

— *Nu e vorba de nici o vrăjitorie. Nu sînt un vraci, dar cînd ești posedat de o idee, reușești întodeauna să convingi. Cred că acesta-i secretul.*

— Și care ar fi ideea ADAM-ului ?

— *O să-ți răspund, dacă-mi îngădui, cu un fragment dintr-un articol apărut în* Le Monde *despre revista mea : «*Adam *nu reprezintă nici o școală, nici o tendință ; domeniul său este literatura și arta universală». Dealtfel, numele revistei nu înseamnă altceva de cît* Arta, Dramă, Arhitectură, Muzică.

— Acesta ar fi deci «paradisul» ADAM-ului.

— *Da, da.*

— Ce părere aveți despre editorul lui ADAM ?

— *În general, n-am prea multă stimă pentru el. Totuși, uitîndu-mă în urmă, trebuie să recunosc că n-a stat chiar cu mîinile în sîn... A făcut șase numere Proust, trei numere Balzac, a publicat pentru prima oară în apus un număr consacrat lui Pablo Neruda, apoi un număr Tolstoi, altul Jean Cocteau, unul Georges Simenon, unul T. S. Eliot, un număr dedicat literaturii indiene moderne, ș.a.m.d.*

— Povestiți-ne cum se naște ADAM !

— *Uneori mai greu, alteori mai ușor. Un tînăr grafician român mi-a și făcut o caricatură nostimă în postură... obstetrică, reprodusă în ultimul număr al revistei. Primul număr Proust mi-a luat trei ani și jumătate pentru documentare ; numărul Urmuz, un an.* Adam *e de fapt o improvizație deghizată. Pornesc întotdeauna de la zero, și, de fiecare dată, mă întreb ce o să iasă și cum o s-o scot la capăt. Pînă la urmă, însă, totul se limpezește. Nu pot să nu*

fiu mulțumit că la ora de față nici o teză de doctorat despre marii scriitori ai secolului nu se poate dispensa de consultarea numerelor speciale ale Adam-*ului, pentru că este o revistă de literatură comparată și de istorie literară, în care întreg materialul este inedit.*

— Ați pomenit de un număr Urmuz. Spuneți-ne ce cuprinde?

— *Traducerea integrală a operei acestui mare autor de proză surrealistă, care se bucură de o mare prețuire în Anglia.*

— Ce legături a păstrat ADAM cu literatura română?

— *Aproape pe toate. N-am încetat nici o clipă de a avea colaborări românești. Desigur că realizarea cea mai importantă de pînă acum rămîne antologia de literatură română cuprinsă în ultimul număr, cel dedicat lui George Enescu. Poate o să mă întrebi de ce am așteptat așa de mult pînă să o fac. Uite ce este: n-am vrut să fac nimic în acest sens pînă ce nu mi-am revăzut țara.*

— Și cînd s-a întîmplat aceasta?

— *În 1970, cînd am fost oaspetele lui Zaharia Stancu. De atunci, revin destul de des în România. Apoi, o mare dificultate o constituie traducerile. Nici acest număr românesc n-ar fi putut exista fără aportul însemnat al talentului de traducător al lui Petre Solomon.*

— Cum vi se pare literatura română contemporană?

— *Pentru mine, o mare surpriză a fost poezia contemporană, infinit mai metaforică decît cea care se scria între cele două războaie și, prin aceasta, extrem de greu de tradus. Poeți excepționali precum Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu, lîngă care l-aș adăuga și pe Iordan Chimet, un poet de mare rafinament al expresiei. Sînt foarte greu de tradus în englezește și, a mă descurca singur în acest sens este, evident, cu neputință. La fel și cu prozatorii. D. R. Popescu, Eugen Barbu. Constantin Țoiu și alții sînt autori extrem de interesanți, care cu siguranță că ar cuceri pe cititorii* Adam-*ului. Cele treizeci de pagini de antologie din ultimul număr sînt numai un început, căruia îi vor urma, în timp, încă alte cîteva numere dedicate literaturii românești a momentului actual. Și mai vreau să adaug ceva: vă invidiez pentru excelenta revistă editată de Teatrul Național,* Caietele Teatrului Național, *care are o «mise en page» excepțională, una dintre cele mai reușite din Europa.*

— Cum a fost primit numărul românesc la Londra?

— *A fost unul dintre marile succese ale* Adam-*ului. Traducerile au entuziasmat. Există în universitățile englezești mult interes pentru limba și cultura română. Cîțiva studenți traduc deja binișor din românește și am nădejdea că mă vor ajuta în întreprinderile viitoare.*

— Ce alte «improvizații» plănuiți pentru viitor?

— *Cît de curînd, un număr Dostoievski, apoi Debussy, un altul dedicat lui Strindberg. Am început deja să lucrez la un număr despre B. Fundoianu și, evident, mă preocupă în permanență traducerile din românește pentru viitoarele antologii de literatură românească.*

— Țin în mînă un imens măr, pe care l-ați adus de la Tețcani...

— *M-am întors aseară dintr-un pelerinaj pe urmele lui Enescu, o călătorie pe care mi-am dorit-o enorm și în care mi-am reîntîlnit locurile copilăriei mele. A fost o mare încercare sufletească pentru mine. Am revăzut cu emoție Tețcanii unde și-a terminat Enescu* Oedip-*ul, am regăsit neatinsă pădurea Arediu, de lîngă Borzești, am urcat cu «mocănița» la mănăstirea Cașin, unde am fost mișcat să aflu mormîntul doamnei Bogdan, fiica poetului Vasile Alecsandri, pe care am cunoscut-o cîndva. Da, a fost o coborîre în amintire, care m-a tulburat...*

— Cu ce gînduri vă întoarceți la Londra, domnule Miron Grindea?

— *M-am simțit înconjurat de multă căldură aici, în țară. Mă gîndesc că e un mare adevăr acela că amintirea locurilor natale te urmărește prin veac... Dincolo de asta, mă întorc cu un singur gînd: să duc mai departe* Adam-*ul. Toată viața mea e în această revistă. În lumea de azi, fiecare trebuie să se agațe de ceva, să-și găsească un punct de sprijin, să se «păcălească» cu ceva. Eu mă păcălesc de atîția ani cu* Adam, *cu gîndul că, în momentul cînd o să devin înger, va rămîne după mine «puțintelul» ăsta (vorba marelui Nicolae Iorga, care zicea mereu că el a scris «puțintel»). Oare o fi destul?...*

București, septembrie 1982

(Convorbire realizată de Tania RADU)

SYMPOSION*

Trepte spre Europa

Dinamica fenomenului literar românesc determină o continuă definire a evoluției sale prin prisma etapei atinse în momentul respectiv : marilor perioade de dezvoltare culturală le corespund tot atîtea viziuni asupra istoriei literare. Proiecția în trecut implică prezentul și aspirațiile de viitor, căci dobîndirea conștiinței de sine și descoperirea propriei originalități presupun încadrarea unei literaturi în complexul cultural către care tinde. La noi, de această opțiune se leagă afirmarea hotărîtă a latinității, respectarea valorilor promovate de Renaștere și Luminism, efortul de modernizare din secolul XIX și dezvoltarea impetuoasă în secolul XX, etape de fixare a identității proprii în realitatea spirituală europeană.

Sesiunea de comunicări «Vocația europeană a literaturii române», organizată în Institutul de istorie și teorie literară «G. Călinescu» la 19 ianuarie 1983, a cuprins cîteva comunicări care ilustrează aspecte ale acestui proces în diverse perioade istorice ale literaturii române : *Europa — un concept cultural* (Gh. Ceaușescu) urmărește definirea teoretică a termenului în gîndirea europeană și românească ; *Orizontul literar european al vechilor noștri scriitori* (Mihai Moraru) privește istoricul formării conceptului de literatură universală în literatura română ; *Călătoriile europene ale lui Dinicu Golescu* (Mihai Vornicu) se ocupă de schimbarea și evoluția mentalității românești, prin contactul direct cu realitățile timpului european ; *Socialiștii români și cultura europeană* (G. Muntean) caută să demonstreze sincronismul ideologiei românești cu cele mai progresiste direcții europene ale epocii, analizînd literatura publicațiilor socialiste din jurul lui 1900 ; *G. Călinescu și autohtonismul spiritului european* (Corina Popescu) și *Tudor Vianu sau eșecul cunoașterii* (Zoe Dumitrescu-Bușulenga) prezintă din același unghi al deschiderii spre Europa două personalități exemplare ale culturii românești din secolul XX.

Redăm mai jos în expuneri rezumative principalele puncte de vedere enunțate în cadrul respectivei sesiuni de comunicări.

Gheorghe CEAUȘESCU : **Europa — un concept cultural**

Europa este nu simplă denumire geografică, ci realitate spirituală : geografia s-a convertit în viziune specifică asupra universului și deci formulă de civilizație, factor de unitate într-un mozaic etnic unde particularitățile și egoismele naționale tind la ruperea fundamentului cultural comun.

Hekataios din Milet împărțea pămîntul locuit *(oikoumene)* în două entități spațiale, Europa și Asia. Peste ele, în anii consecutivi războaielor greco-persane, se vor suprapune două tipare de cultură : confruntării militare i-a urmat războiul ideologic declanșat de greci, care afirmau superioritatea Europei pe baza conceptului de *libertate* și, mai tîrziu, pe baza celui de *paideia*. Prin coloniile întemeiate în bazinul Mării Mediterane și al Pontului Euxin, focare de propagare a culturii eline, grecii au cuprins în sfera lor de civilizație mari porțiuni ale continentului european.

Cultural, Roma este în întregime tributară Greciei, și unul din meritele romanilor este că au recunoscut fără reticență faptul, semn al conștiinței propriei valori. Prin imperiul creat, Roma a reluat la scară continentală funcția culturală pe care Grecia și-o asumase prin colonizare. La baza Europei se află așadar cultura greacă, extinsă în timp și spațiu de către romani. În bună măsură, Roma este o ipostază a Atenei, idee formulată de către retorul atenian Aelius Aristides în secolul II e.n. Superioritatea Europei este postulată pe baza culturii prima dată, cel puțin în lumina textelor care ne-au parvenit, în poemul *Astronomica* al lui Manilius (sec. I e.n.) : Europa e în viziunea poetului *«terra fecundissima doctis artibus»*. Celelalte

---

* Ne propunem să consacrăm acest spațiu colocviilor, dezbaterilor și sesiunilor științifice periodice ale Institutului de istorie și teorie literară «G. Călinescu» (n.r.).

continente, Asia, Africa, îi reţin atenţia prin bogăţii şi elemente naturale, Europa singură prin *doctae artes*. Manilius este întîiul care consideră cultura drept criteriu axiologic.

Filozofi moderni ai culturii, Husserl, Jaspers, Valéry, M. Ralea, N. Bagdazar etc., fixează în antichitatea greacă naşterea «Europei spirituale», majoritatea lor socotind că şcoala ioniană constituie fenomenul originar. Ceea ce le scapă însă, cu excepţia lui E. R. Curtius, este elementul de continuitate, Roma, fără de care evoluţia Europei nu poate fi înţeleasă. Două aspecte trebuie avute în vedere : *a)* permanenţa în cultura europeană a unor toposuri, personaje, modalităţi literare (Oedip, Antigona, Aeneas, tragedia, oda etc.), adevărate constelaţii ale cosmosului literar european, aşa cum cosmosul indian este constelat cu Buda, Kama etc. Este adevărat că în literaturile europene apar numeroase elemente ale altor culturi, asiatică, africană, de pildă, dar acestea pătrund tîrziu, sînt descoperite la un moment dat şi, pentru a putea participa la cosmosul european, se supun legilor lui specifice, antichităţile greco-latine rămînînd elementele de structură. Capacitatea de asimilare este dovadă de vitalitate, şi nu lipsă a originalităţii ; *b)* toată spiritualitatea universului european se supune legilor gîndirii eline, forţa centripetă care o face să graviteze în jurul unui centru. Fără să ne dăm seama, şi astăzi gîndim tot *more graeco*.

Alte două determinări cronologice ale originii spiritualităţii europene : antichitatea tîrzie, deci creştinismul (Simone Weil) şi Renaşterea (Jacques Maritain). Dar creştinismul s-a dezvoltat în cadrul unităţii culturale realizate prin imperiul roman şi este în bună măsură tributar mentalităţii şi culturii antice. El este un element oriental treptat supus şi modificat, integrat universului greco-roman, al cărui vehicul de transmisie devine, cu sau fără voie (cultura antică este propagată mai departe în timpul evului mediu de către scriitorii creştini). Cît priveşte Renaşterea, ea reia programatic Antichitatea, încît a susţine originea renascentistă a Europei înseamnă, de fapt, revenirea la ideea originii antice.

Mihai MORARU : **Orizontul literar european al vechilor noştri scriitori**

Admiţînd că în deceniul al treilea al secolului trecut se produce legitimarea existenţei culturilor naţionale, ceea ce constituie premisa apariţiei conceptului de literatură universală ca sumă a celor mai valoroase contribuţii ale literaturilor naţionale (cea de a doua dintre semnificaţiile conceptului de literatură universală din încercarea de sistematizare propusă de Vianu), rezultă că de o cristalizare a conceptului de literatură universală putem vorbi numai de atunci cînd se poate vorbi şi de o «Europă a naţiunilor». Înaintea acestui moment avem de-a face nu cu studiul unui *sistem* congruent denumit prin conceptul respectiv, ci cu cunoştinţe disparate, achiziţionate după o trecere prin grila clasicistă. Urmărind orizontul lecturilor lui Voltaire, Vianu doreşte să exemplifice faptul că receptarea simpatetică faţă de opera lui Shakespeare nu s-a putut produce tocmai din cauza lipsei unui concept forjat care să-i asigure suportul. Acestui exemplu folosit drept argument i se pot da desigur şi alte explicaţii, dar rămîne valabilă constatarea existenţei unei noi calităţi în conceptul european de *Weltliteratur*, anume comprehensiunea faţă de *specificul* altei opere sau al altei literaturi naţionale.

Apariţia acestei calităţi are însă, la rîndul ei, un traiect istoric. Unele relaţii, influenţe, paralelisme *între entităţi specifice* au fost depistate şi în perioada de dinaintea formării literaturilor naţionale în Europa (sec. XIII—XVIII), adică în perioada aşa-numitelor *«mari arii cultural-religioase»*. Existenţa acestor relaţionări a fost posibilă datorită celui mai important aspect cultural şi politic al ideii europene : tradiţia literară comună. Ea este cea care permite distanţarea originală şi sentimentul istoricităţii. Mai mult, din bogăţia şi diversitatea acestei tradiţii decurg toleranţa şi comprehensiunea faţă de diversitatea de idei (politice, etice, filosofice, culturale) care a caracterizat în fiecare etapă istoria Europei.

Diversitatea formelor de guvernare, simbiozele etnice în cadrul ariilor cultural-religioase şi cele cultural-religioase în cadrul etnic ori chiar naţional sînt în primul rînd urmări ale spiritului de toleranţă umanist şi doar în al doilea rînd urmări ale momentului romantic al formării Europei naţiunilor.

Din această perspectivă, literatura română se dovedește consonantă atît cu momentul european prim (prin opera lui Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino Stolnicul, Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir ș.a.), cît și cu cea de a doua fază, atît de pregnant europeană în manifestări, încît de obicei se și uită că ea s-a desfășurat încă în condițiile persistenței Imperiilor.

Mihai VORNICU : **Călătoriile europene ale lui Dinicu Golescu**

În toamna lui 1855, cînd îi venise vremea să plece la învățătură catihetică la Socola, Creangă se îndîrjea să rămînă acasă, în sat. Înaintea lui, la fel nu se lăsa scos din Moldova Neculce, care se tînguia în parimii, trebuind să fugă cu domnul Cantemir în Rusia. Țăran și boier au aceeași oroare de a se strămuta. Mentalitatea e adînc rurală, căci regnul vegetal transferă mimetic plugarului sentimentul înrădăcinării. Existența urmează ciclurile solului, neschimbate de la facerea lumii, de-a lungul unui șir imemorial de generații, care se succed obscur, spre a trage la lumină roadele pămîntului-mamă. Deplasarea în spațiu e limitată la distanțe minime : fericirea stă în putința de a trăi într-un univers redus, și răul suprem este expatrierea.

Moldovenii au bucuria gospodăriei rurale, înconjurați de o natură umbroasă, unde liniile reliefului curg fără unghiuri, în curbe domoale, și oamenii cultivă tăcerile blînde. Proza se ridică liric pe trecut și voluptăți bucolice, poezia întoarce gustul exotismului în pitoresc folcloric. Spiritul critic moldav e în parte rezistență la lărgirea bruscă a zărilor. Moș Ion Roată joacă cu inteligență malițioasă prostia, spre a răsturna adagiul de bun simț *«unirea face puterea»*, nu din antiunionism, cît din îndărătnicie țărănească față de schimbare. La Iași, mișcarea pașoptistă s-a sfîrșit înainte de a începe — muntenii iau armele și dărîmă guvernul. Ei sînt, dimpotrivă, sudici, trăind în șesul bătut de soare, pe care-l întrerup rîpile ori stînci ascuțite, cu păduri rarefiate. Septentrionalul e tentat de crepuscul, cînd formele se depărtează șters în sugestii transcendente — celălalt e matinal sau noctambul, raționalist, avid de aglomerări umane și de spectacolul urbei ; curiozitatea îl împinge către tărîmuri necunoscute, ca pe Herodot. Destinul civilizației și al literaturii române se împarte între ruralismul conservator și folcloric moldovean, și urbanismul deschis spre lume al muntenilor.

În 1824, munteanul Dinicu Golescu, mare logofăt, iese întîia oară spre Occident. Era om luminat : învățase greaca, latina, italiana, poate și franceza, și îi *«fericea»* pe făcătorii de bine obștesc, ca Ienăchiță Văcărescu, *«izvoditorul»* primei gramatici, Constantin Mavrocordat, care așezase școli și adusese în țară porumbul, Mihai Cantacuzino, fondator de *«spitaluri»*. Călătoria are scop documentar și *«însemnarea»* ei este demonstrativă, căci *«felurimea obiceiurilor a fiescăruia nație»* îi pare a fi *«nu mică școală»*. De la Brașov încolo trecînd în Austria, peste tot ochiul iscodește schimbarea decorului după un program stabilit : bogăția cîmpului, lărgimea drumurilor, organizarea orașului (pavajul și curățenia ulițelor, *«fiacărele»*, poșta, muzeele și palatele, școlile, teatrele, curiozitățile locale și invențiile mecanice, grădinile publice, piața), așezămintele sociale, raporturile *«otcîrmuirii»* cu supușii, bunăstarea și învățătura norodului. Modernii au făcut haz de relatările din muzee, unde, spre a da seamă de minunățiile văzute, măsoară mozaicuri și statui cu *«stînjenul»*. Însă Golescu e un spirit pragmatic, fără criterii estetice dincolo de considerarea sentimentală a subiectului, fiindcă interesul lui e stimulat de *«alcătuirea»* omenească, adică de spectacolul civilizației materiale : dimensiunea operei plastice este un semn al mărimii travaliului uman. Călătorul nu era cu totul lipsit de sensibilitate poetică în fața naturii monumentale : în pusta maghiară se simte ca un călător pe mare, văzînd doar *«ceri»* și nesfîrșirea netedă a pămîntului ; merge și la cataractele Rinului, *«acel înfricoșat zgomot»*, pe care le contemplă și sub lumina solară, și sub cea a lunii. Dar în pustă lasă sentimentul infinitului marin spre a observa starea semănăturilor, și la *«aruncătura gîrlii»* Rinului numără fabricile cățărate pe stînci. La Pavia, trece repede pe lîngă cea mai mare universitate, ca să admire ecluzele și exploatarea navală a rîului, pe care-l știe nici pe sfert cît Dîmbovița. Rodnicia muncii aduce libertatea și civilizația, ca pe un cîștig al întregii comunități : la Viena, nobilii și norodul sînt la fel, la Graz, muncitorii lucrează cîmpul îmbrăcați ca de bal, în Elveția, *«nobil*

și prost nu este», iar cînd, într-un sat nici măcar însemnat pe hartă un sătean îi vorbește în mai multe limbi și-i și recită greceşte din «*Omir*», încîntarea boierului n-are margini. Însă mereu își întoarce gîndul acasă, comparînd societatea occidentală cu cea din Țara Românească. Orientalismul vieții publice de la noi, chinul țăranului dezlănțuie diatribe : dincolo de pitorescul anecdotic, tot jurnalul de călătorie este o pledoarie luministă pentru modelul «*evropenesc*». Îndreptarea răului o vede deci în conlucrarea obștească, încît, peste ani, patria «*să se sămuiască întocmai cu orașele cele mari [...], ci măcar pasul cel dintîi să se facă*». El însuși îl făcuse, căci, pe sub caftan și işlic, devenise european.

Corina POPESCU : **G. Călinescu și autohtonismul spiritului european**

Impresionant ferment al energiilor creatoare de-a lungul întregii istorii a literaturii noastre, interogația cu privire la sensurile posibile ale culturii românești în universul european a marcat puternic dezbaterile criticii din perioada interbelică.

Înfruntarea dintre «*europeiști*» și «*tradiționaliști*», unul dintre aspectele esențiale ale peisajului polemic al epocii, este de multe ori expresia unor considerabile divergențe de ordin ideologic și politic, opunînd pe reprezentanții gîndirii raționaliste partizanilor spiritualismului mistic. Deasupra verbiajului revistelor literare, deasupra înțelegerii caracterului național și universal al literaturii ca o dicotomie ireductibilă, se ridică G. Călinescu, în a cărui concepție tradiția nu se opune modernității, după cum specificul național al literaturii române nu se opune integrării ei europene. «*Un scriitor mare este întotdeauna tradiționalist și întotdeauna modernist*», afirma cu decizie G. Călinescu, anulînd din unghiul valorii estetice o opoziție considerată de mulți ca ireductibilă.

Contribuții recente au pus în evidență modul în care la Călinescu tradiția se definește în sens invers, din prezent către origini, printr-un sistem particular de lectură, a cărui esență este punerea în evidență a virtualităților, recontextualizarea. Scriind despre misiunea istoriei literare, criticul însuși avea să dea mai tîrziu o imagine sintetică a acestei metode. Citind literatura veche într-o perspectivă recuperatoare, G. Călinescu va descoperi (sau va inventa, după cum susțin alții) o tradiție estetică a literaturii române, în a cărei evoluție criticul vede nu o succesiune de elanuri disparate, ci o înaintare organică, după legi proprii. Atunci cînd decupează fragmente din opera de importanță culturală a înaintașilor, criteriile sale de selecție sînt nu de ordin etic sau etnic, ci strict estetice, operîndu-se astfel o actualizare a tradiției, prin aducerea literaturii vechi în prezentul atemporal al literaturii.

Dincolo de patosul construcției, se descoperă în monumentalul edificiu al *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* intenția programatică de a elibera literatura națională de ceea ce M. Martin a numit «*complexele ei de inferioritate în context european*». Călinescu este evident animat de un elan reparator atunci cînd opune punctului de vedere comun cu privire la primitivismul românesc ipoteza vechimii și identității geto-dace a neamului, și, inversînd o relație unanim acceptată, consideră civilizația țărănească drept un indiciu al vechimii, permanenței și unității etnice a românilor. Reabilitarea satului românesc este pentru G. Călinescu un obiectiv permanent, cu clar substrat polemic : ca introducere în opera unor Creangă, Coșbuc sau Goga figurează în *Istoria literaturii* adevărate studii etnografice ale ținuturilor de origine, iar în capitolul consacrat lui Eminescu obîrșia țărănească este echivalentă prin vechime cu nobletea, în timp ce Creangă e prezentat ca un exponent al umanismului sătesc, adică al acelei variante rurale a umanismului pe care o oferă lumii folclorul românesc. Astfel clasicizată, tradiția rurală devine fundamentul întregii construcții a *Istoriei* lui Călinescu, operă care situează definitiv literatura română în spațiul european al apropierii de «*străvechea Eladă*». În reîntoarcerea sa permanentă spre clasicitate, G. Călinescu se dovedește tributar acelei *forma mentis* caracteristice civilizației europene din toate timpurile care favorizează reversiunea oricărei traiectorii spirituale prin raportarea ei ultimă și constructivă la locul de pornire, iar prin atitudinea implicită a demersului său critic, prin proiectarea în universalitate a rădăcinilor autohtone, unul din marii exponenți ai spiritului european în cultura română.

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

RĂSPUNS LUI ION BĂLU *

Deși majoritatea observațiilor pe care le face Ion Bălu (în această revistă, nr. 1/1983, p. 81—84) la ediția a doua din *Istoria literaturii române* (1982) de G. Călinescu mă privește foarte puțin sau chiar deloc, totuși, pentru lămurirea lucrurilor, nu strică să-i răspund. Observațiile se referă întîi la prezentarea grafică și tehnoredactare pe care le-au asigurat regretatul Pompiliu Statnai și Mina Cantemir și, în al doilea rînd, la stabilirea textului, de fapt la colaționare și corecturi unde am fost ajutat de redactorii și corectorii Editurii Minerva.

Cu toată munca tehnoredactorilor, ediția a doua nu a putut fi realizată la fel cu cea dintîi. Hîrtia, litera sînt altele. Coloana e mai lungă cu 3 cm. și mai lată cu 4 mm. (are 9,04 cm și nu 9,14 cît crede Ion Bălu). Clișeele vechi nu s-au păstrat, au trebuit să se facă din nou, în măsura în care ieșeau, după prima ediție. Unele au trebuit să fie înlocuite. Ce obiectează Ion Bălu ? Că unele au fost mărite (pentru a ocupa toată coloana) iar altora li s-a schimbat locul cu consecința că judecata de valoare asupra scriitorilor vizual s-a modificat, iar clișeul a fost îndepărtat de textul de care era legat. Ion Bălu crede morțiș în aceste supoziții ale sale. Clișeele, zice el, aveau rolul «de a susține suplimentar judecățile valorice (sic) călinesciene» și contribuiau la «adîncirea caracterului intuitiv al demonstrației critice». La paginile 170—171, de exemplu, fotografiile lui C. A. Rosetti au fost mărite (egalate cu cele de la p. 166 și 167). S-a modificat astfel judecata critică asupra scriitorului ? La p. 366 clișeul cu Gr. H. Grandea a crescut de la 9 cm la 9,4 cm. Cu cît s-a schimbat judecata de valoare a lui Călinescu ? Autoportretul lui Victor Ion Popa era de 7 cm. și a ajuns și el de 9,4 cm. Devine în acest fel mai mare autorul *Maistorașului Aurel ?* Vechea fotografie a lui Brăescu neieșind, a fost înlocuită cu una mai mare în lățime cu 4 mm. Problemă : cu cît sporește valoarea operei lui Brăescu? Tudor Mușatescu e mai tînăr în fotografia veche cu cîțva ani decît în cea nouă. Dacă-l puneam mai bătrîn (a murit la 67 ani), nu mai era el ? Și ce se întîmplă cu scriitorii care n-au fotografie, ca, între alții, Bacovia ? Nu au (în intenția lui G. Călinescu) valoare ? În scrisoarea lui G. Călinescu din 2 decembrie 1940 către Al. Rosetti citim : «*În lista alăturată sînt numele acelora de la care voiesc o singură fotografie inedită, afară de Bacovia*». N-a vrut să-i pună poza, de ce ? E mai rău poet Bacovia decît I. Valerian ? Și e mai bun Claudian? Perpessicius ar fi în fotografia de la p. 853 la altă vîrstă biologică decît cel

* Specificăm, din nou, că observațiile formulate pe întreg parcursul discuțiilor aparțin în mod exclusiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, redacția își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de abia în final. (n.r.)

din fotografia asemănătoare din ediția veche. Mă îndoiesc, dar chiar așa să fie, ce importă vîrsta? Pe pagina 852 se dă în ediția nouă fotografia lui Perpessicius de pe cînd era și mai tînăr, student. La capitolul *Romanticii* am omis, mă acuză pe mine Ion Bălu, unul din cele două clișee reprezentînd ruinele cetății Baia aflate pe aceeași pagină. Am fost de acord cu tehnoredactorii, pentru că unul din clișee nu se vedea. La fel am omis o fotografie a lui Octavian Goga. Am pus în schimb două fotografii noi: una a lui E. Ștefănescu-Est și alta a lui Oreste.

Tehnoredacția a mutat, greșit după Ion Bălu, portretul domnitorului Al. Ghica din coloana din stînga sus în coloana din dreapta jos. Nu se mai înțelege astfel că «domnitorul, aflat în vîrful piramidei sociale, veghease asupra scriitorului». Textual! Călinescu începe capitolul despre Goga cu cuvintele: «*Dacă din inima Sibiului o iei la vale...*», deci, crede Ion Bălu, pusese deasupra «cu un scop precis gravura de epocă a orașului Sibiu». În realitate gravura ca și un facsimil după poezia *Apus* figurau în ediția din 1941 în capitolul despre Șt. O. Iosif, iar tehnoredactorul le-a mutat în capitolul Goga. S-au tăiat astfel «lianții dintre text și percepția vizuală»? Ion Bălu confundă *Istoria* lui G. Călinescu cu un abecedar care trebuie predat cu ajutorul unui aparat de proiecție. În ediția veche la capitolul *Lovinescu* clișeul cu clădirea cenaclului „Sburătorul" (la parter librăria lui G. Filip *Lumea copiilor*) se afla pe pagina din dreapta, iar pe pagina din stînga era cenaclul „Sburătorului" (caricatură cu «*personaje, afară de critic, fanteziste*»). În ediția nouă, clișeul cu caricatura a fost așezat pe pagina următoare. Așadar, obiectează Ion Bălu, «legăturile lăuntrice dintre imagini au fost rupte», s-a anulat ironia cu «modul cum se desfășurau ședințele cenaclului în interiorul locuinței», nu se mai vede la proiector. Și dacă întoarcem pagina? Invers, pentru că s-au așezat față în față versurile manuscrise schimbate între Tudor Vianu și G. Călinescu și o poezie de Tudor Vianu, nu se mai sugerează «mecanismul redactării» (Bălu nu precizează a cui redactare). Două desene de Asachi, se mai obiectează în fine, au fost mutate de la început la sfîrșit. Așa e. Bălu nu observă însă că în ediția din 1941 desenul *Rafael* e în cuprinsul capitolului *Comisul Vasile Pogor* (și alții), gravura cu G. Asachi (din ediția operelor sale) în capitolul *Vasile Fabian Bob*, iar două litografii de A. Asachi în cuprinsul capitolului *Iancu Văcărescu*. Aici nu se pierd legăturile? Fără să vrea, Ion Bălu recunoaște ediției a doua un merit, tocmai datorită acestor «erori». Dacă ediția întîia nu semăna sub raportul ilustrațiilor cu *Istoria* publicată sub direcția Bédier-Hazard, acum, în chip neașteptat, seamănă. Transmit tehnoredacției felicitările mele.

În partea a doua a articolului său, Ion Bălu mă acuză că nu am respectat ceea ce am specificat în nota asupra ediției la punctul 5. Însă nota mea începe așa: «Pentru întocmirea ediției a doua revăzută de autor din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. am folosit următoarele materiale». Și urmează opt puncte. Nu am folosit prin urmare numai materialele de la punctul 5, ci și altele, din care unele diferă. Textele din revista *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* se află și în manuscris și în dactilograme, cu unele modificări ale autorului. Există în dactilogramele după care s-a tipărit textul din revistă unele supresiuni, posibil ale cenzurii, care au fost completate după ediția din 1941. Un text precum cel privitor la poezia *Arabii și dracul* de Coșbuc, «*a cărei temă o găsim la Rabelais și La Fontaine*», a fost înlăturat probabil fiindcă în clasa a opta Coșbuc nu citise respectivii autori, ci un manual. Era de ajuns deci să se relateze: «istorie a diavolului păcălit fiindcă ceruse de la recoltă partea de sus, cînd arabii semănase ridichi, sfecle și morcovi». La Radu D. Rosetti s-a transcris: «*La* Vieața *colaborează și fecundul fiu al lui D. Rosetti-Max*», omițîndu-se numele fiului, fără nici o pierdere de altfel, fiindcă mai jos i se face biografia. Tot la Radu Rosetti apare, în loc de «*din punctul acesta de vedere*», «*chiar și pentru aceasta*». E alt fel de a spune același lucru, procedeu tipic călinescian. În „secvența" despre C. Sandu-Aldea din revista *Studii*... ar rezulta că autorul s-a născut de două ori: «*la 22 noiembrie 1874 (după act; în noaptea de 14 spre 15 noiembrie, după presupunerea scriitorului*». În ediția nouă apar trei ipoteze: «*la 22 noiembrie 1874 (după acte la 24 noiembrie, spre noaptea de 25 după presupunerea scriitorului)*». Asemenea precizări sînt frecvente la

G. Călinescu. S-a schimbat topica în știrea : «*Al. G. Florescu, ministru plenipotențiar, fiul generalului G. Florescu*», fiindcă mai departe urma : «*n. 1868 — m. 22 sept. 1925*», date care în prima formulare s-ar fi putut raporta nu la scriitor, ci la părintele lui. «Secvențele despre Kernbach și Emil Isac — mai observă Ion Bălu — divizate la G. Călinescu în cîte două paragrafe, la Al. Piru (adică în ediția mea) sînt unificate». Constat, dimpotrivă, patru paragrafe la Kernbach și tot atîtea la Emil Isac, neținînd seama de citate. Aș fi desfăcut în două alineate paragraful despre Ioan S. Nenițescu. În realitate, la Nenițescu sînt cinci alineate. Ion Bălu nu distinge clar între secvență, paragraf și alineat. De unde nedumeriri. Aș fi schimbat cuvîntul *se rezemnase* care dă după Bălu «o senzație de vechime» în *se resemnase*. Mai întîi nu cred că forma *rezemnase*, folosită într-adevăr uneori de G. Călinescu, are nuanță arhaică. În prima ediție o găsim în același loc (în biografia lui Coșbuc la pag. 517) în forma *se resemnase*, ca în textul din ediția a doua, p 584. Mare filolog Ion Bălu ! G. Călinescu ar fi păstrat într-un citat din Coșbuc la pag. 517) în forma *se resemtimp* ce eu am transcris *azvîrlea*. Pe lîngă că mă obliga ortografia, aveam și exemplul lui G. Călinescu din ediția veche (p. 639) unde este tot *azvîrlea*. Dar, Ion Bălu e și profesor de limba română... călinescolog.

Al. PIRU

Ion Barbu în corespondență, ediție îngrijită de Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu, Editura Minerva, 1982.

«*N-am scris proză* — îi mărturisea Ion Barbu soției sale — *proza mea sînt scrisorile mele*». Nimic mai adevărat, recenta ediție a corespondenței lui Ion Barbu o confirmă.

Există, cum bine se știe, poezie ocazională, poezia momentului, a unei circumstanțe determinate, iar teoria ei a făcut să curgă, de la Goethe încoace, multă cerneală din călimările creatorilor și ale criticilor. Dar iată că există și proză ocazională, determinată și ea de împrejurări particulare, dar ridicată, prin frumusețea și expresivitatea relatării, și nu o dată prin tentativa de ajustare a realității după canoanele artei, la demnitatea existenței estetice. Orice ediție a operelor lui Ion Barbu va trebui să includă de acum înainte și corespondența aceasta, ce conține pagini echivalente valoric, dacă nu chiar superioare (și noi credem că da) articolelor și însemnărilor publicate la secțiunea de proză a ediției cunoscute. (Dealtfel, Dinu Pillat a și inclus în ediția sa, *Versuri și proză*, Edit. Minerva, 1970, B.p.t., un «fragment dintr-o scrisoare», care se dovedește acum a fi către Nina Cassian, fragment care conține o definire de sine și o profesiune de credință artistică pe care nici un exeget al poeziei barbiene n-o poate ignora : «*Voi putea distruge legenda că am fost ori sînt modernist ?* [...] *Toate preferințele mele merg către formularea clară și melodioasă, către construcția solidă a clasicilor*»).

Barbu întreg — omul, scriitorul, matematicianul — se află în scrisorile sale. Nu credem a mai exista, în literatura noastră, în afară poate de corespondența lui Duiliu Zamfirescu, o alta care să oglindească atît de cuprinzător și de fidel o personalitate de proteismul celei a lui Ion Barbu. Ne găsim, la apariția acestui volum, în fața unui eveniment rar în literatură : o carte care să exprime și să lumineze profund pe unul dintre cei mai controversați scriitori ai epocii sale și care, în același timp, să impună un prozator cu darul formulării geniale și să deschidă un drum în teoria prozei autohtone. Dealtfel, înscrierea corespondenței printre operele literare ale poetului nu ar fi un act fără precedent psihic, pentru că și poeziile lui Ion Barbu, ca și scrisorile, s-au ivit din aceeași atmosferă sufletească : au fost, inițial, concepute în vederea unui singur cititor, Tudor Vianu (*«O ambiție neroadă, de adolescent vanitos, m-a determinat să mă pregătesc îndelung (1914—1930) pentru a-i dovedi lui Vianu (tîlharul care mă morti-*

ficase, rîzînd de primele jocuri de acest fel), că pot la rigoare simula poezia în așa măsură încît... mărturisesc că în primele mele socoteli nu intra un atît de semeț triumf!... să scrie o carte despre mine! Cariera mea poetică sfîrșește logic la cartea lui Vianu despre mine. Orice vers mai mult e o pierdere de vreme.»)

Cînd scria literatură, cînd concepea după legile frumosului, Ion Barbu avea nevoie să-și reprezinte precis persoana pentru care scria și, lucru nu de mică importanță, să-și adapteze, fie și polemic, scrisul la personalitatea aceleia, fără să renunțe la sine. Varietatea tonalităților, a stilurilor corespondenței, este o dovadă : duioșie, fantezie, exactitate, entuziasm, descriere plastică, sugestie intelectuală alternează după cum corespondentul este un părinte, un prieten, o iubită. Iată că teoria prozei românești dobîndește încă o cale de investigație, pe bază de exemple concrete : adaptarea scriitorului la un anumit cititor, al cărui «orizont de așteptare» îi e bine cunoscut.

Aflîndu-ne în fața unei lucrări pe care o considerăm esențială pentru cunoașterea genialului om care a fost Ion Barbu, ca și pentru istoria prozei românești, ne îngăduim a fi cu editorii mai severi decît se obișnuiește în astfel de ocazii. Efortul de investigație al lui Nicolae Scurtu, editor cu experiența depistării surselor documentare, dar mai puțin ingenios în utilizarea documentului ca adjuvant al istoriei literare propriu-zise, a fost, credem, remarcabil. O *«notă a editurii»*, care însoțește volumul, este însă cel puțin neobișnuită : *«După predarea în editură a manuscrisului, redactorul cărții a făcut un control integral al documentelor provenite din arhivele Ion Barbu (Gerda Barbilian), Tudor Vianu și din aceea a Muzeului Literaturii Române. A rezultat din această operație : includerea unui număr important de documente omise de editori, între care cîteva inedite (scrisori către Constantin Barbilian, Gerda Barbilian, Simon Bayer, Mihail Benado, Gabriel Sudan, Tudor Vianu), completarea unor lacune ale textelor, îndreptarea unor lecțiuni și datări, datarea unor documente ș.a.»* Dacă aportul redactorului de carte (Gabriela Omăt) a fost atît de substanțial, nu înțelegem de ce ediția nu a fost iscălită și de aceasta, cum s-ar fi cuvenit. Faptul care ne-a uimit însă (și mărturisim că pînă acum nici nu ni l-am putut explica) a fost ignorarea de către cei doi editori, ca și de reprezentanta editurii, a sursei documentare celei mai lesne accesibile : cartea de *Amintiri* a Gerdei Barbilian (Editura Cartea românească, 1975 ; reeditată în 1979). În cartea Gerdei Barbilian sînt citate, integral sau parțial, o serie de scrisori, unele de mare importanță documentară, care nu figurează în ediția de *Corespondență*. În momentul redactării *Amintirilor* ele au fost transcrise probabil după bruioanele aflate în posesia autoarei. Au dispărut acestea între timp ? Dacă da, atunci nimic nu i-ar fi împiedicat pe editori să transcrie scrisorile chiar după textul tipărit deja de Gerda Barbilian, cum se procedează și în alte cazuri, cînd originalele n-au fost accesibile. Dacă doamna Barbilian a uitat de scrisorile utilizate de ea în cartea de *Amintiri*, nici N. Scurtu, nici editura nu aveau dreptul să uite. Semnalăm textele absente, trimițînd la ediția din 1975 a *Amintirilor* Gerdei Barbilian : scrisorile către Stelian Rădulescu (numele corespondentului lipsește complet din ediția de *Corespondență*), transcrise de Gerda Barbilian la p. 33—35 și la p. 291—292 (esențiale pentru cunoașterea epocii de formare a lui Dan Barbilian, pe care l-a îndrumat spre studiul clasicității latine : *«Dumitale îți datorez cunoștințele celor dintîi versuri latinești [...] și puțin a lipsit [...] ca să devin umanist.»)* ; scrisoarea către Sache Șoiculescu de la p. 66—67 (semnificativă pentru comportamentul lui Dan Barbilian ca militar) ; scrisorile către C. Narly (a căror absență globală este semnalată în *Nota asupra ediției*), cîte au fost accesibile, precum cea de la p. 147—148 (în versuri, înscriindu-se în ciclul balcanic : *«Astăzi fericitul Hoge — scump Narly, / Care are fuste-n nume : Afuz-Saly, / Subt salcîmul mesei mi-a vestit că-i* unul / *Cel ce rînduit-a* bunul *și* nebunul»), ca și însemnarea-scrisoare de la moartea lui Narly (p. 280), scrisori care ar fi putut fi utilizate cel puțin în notele care însoțesc numele acestuia, ce apare într-o lumină ridicolă în scrisorile către Vianu. Dar, cum se vede, Barbu își corectează propensiunea ironică prin nevoia de permanență a prieteniei umane. Lipsește mai ales scrisoarea deschisă către N. Carandino (de la p. 164—165), prin care Barbu relatează, în *Facla* din 14 iulie 1935, versiunea *sa* asupra neînțelegerii cu

Arghezi. Altă dată (la p. 274), Gerda Barbilian citează un fragment dint-o scrisoare către Arghezi : «*Bucuria fabulației nu te lasă să spui nici faptele cele mai mici fără nade și flori*»... A existat, așadar, o corespondență Barbu—Arghezi ? Unde este și cum va fi fost ea ? Politicos-entuziastă, ca între doi intelectuali ce găsesc o cale de comunicare în cîmpul ideilor, cum este corespondența Barbu—Blaga ? Sau ironic-estetică, fiecare definindu-se pe sine prin contrast cu partenerul ? Din corespondența cu Tudor Vianu lipsesc cîteva cărți poștale în versuri (p. 191—192 : «*O mare-aud, sălbatecă : a ta, / De voci săpată-n urmă, înainte*» ; p. 195 : «*Zăpezi, o, vechi echivalențe, / În ce tipar, ce spart contur / Sleiește scump acest velur / Acest înalt argint în zdrențe ?*») În mod inexplicabil, dealtfel, corespondența cu Vianu se oprește în 1922. Chiar dacă după această dată relațiile dintre cei doi nu vor mai fi cele din anii de studiu în Germania, o corespondență este de presupus că a existat (dovadă citatele din cartea Gerdei Barbilian), și, după cum se vede, Vianu rămăsese destinatarul privilegiat al poemelor lui Barbu.

În 1937, cînd a fost președintele comisiei de bacalaureat la Sibiu, Dan Barbilian a descoperit nereguli în funcționarea comisiei, iregularități pe care le-a semnalat directorului liceului într-o corespondență ce poate fi destul de bogată (o scrisoare este citată la p. 202). Lipsesc și o scrisoare către Dinu Nicodin (p. 225—226) și o alta către Gerda, în care sînt sintetizate în trei rînduri relațiile dintre cei doi soți : tunînd și fulgerînd, Dan Barbilian nu se putea descurca doi pași în viața zilnică, fără ajutorul soției : «*Să fii tu a dracului cu opera ta. Acum trebuia să te duci ! A FĂTAT TUMBI !*» (p. 228). Toate acestea sînt, vorba lui Barbu, «*lucruri pierdute pentru oameni*» și e păcat.

Alte observații privesc organizarea materialului : în secțiunea de *Documente* s-au intercalat, printre acte, ciornele a două cuvîntări : la aniversarea lui G. Țițeica și la moartea lui Aurel Angelescu, cărora trebuia, credem, să li se găsească un loc aparte, nu între un decret de acordare a unei gradații și o numire ca suplinitor. În fine, actul de absolvire a școlii primare este sigur din 1906, nu din 1960, cum dintr-o greșeală de dactilografiere a apărut (p. 314) și ca atare trebuia pus cel dintîi printre actele de studii, și nu ultimul, cum apare în această ediție, unde Dan Barbilian dobîndește întîi diploma de doctor în științe fizico-matematice și abia apoi absolvă școala primară, cu media 9,69.

O lectură atentă a *Amintirilor* Gerdei Barbilian ar fi oferit material suficient pentru îmbogățirea aparatului de note. Un singur exemplu : într-o scrisoare către Gabriel Sudan este amintit, ironic, Bizeț Ion, al cărui nume nu este explicat de editori, dar fără cunoașterea căruia poezia lui Dan Barbilian nu este inteligibilă : «*Cu șepte grade între mine / Și zona lui Bizeț Ion / Aș vrea să nu se mai termine / Voragiul [?, probabil „voiagiul"] în Septentrion... / O, Hamburg ! O, clară Hansă ! / Importul tău nu s-ar făli, / Cu-a lui Bizeț rotundă pansă / Pentr-un butoi „St. Paoli"*.» Acesta nu e decît profesorul Ion Ionescu-Bizeț, matematicianul care, în 1913, cercetînd prăvălia unui anticar, descoperise că elevul Dan Barbilian își vînduse toate cărțile primite ca premiu de la *Gazeta matematică* și, ca urmare, declanșase persecuțiile împotriva delincventului. Fără intervenția geniului bun care a fost profesorul Banciu în anii de formare ai lui Dan Barbilian, acesta ar fi fost probabil aspru pedepsit. După 20 de ani, Ion Barbu nu uitase ceea ce, după părerea sa, fusese o crudă nedreptate, un «*amestec în treburile interne*».

Cu toate acestea, ne aflăm în fața unei lucrări esențiale pentru istoria literaturii române, asupra semnificațiilor căreia ni se pare util să mai zăbovim. Personajul fascinant care se conturează din corespondența lui Dan Barbilian se va numi Ion Barbu. Asistăm, în scrisorile către prieteni, la spectacolul unic al constituirii unei personalități literare, mai bine zis a unui personaj — autor de versuri, prin transfigurarea în absolutul estetic a banalului fapt cotidian. Tensiunea subiacentă a întregii corespondențe aici ni se pare a sta ; în efortul mereu reînnoit al realității de a deveni literatură, cînd e trăită de cineva care simte și nevoia salvării efemerului de la inevitabila pieire prin fixare în scris și are și extraordinarul har al aflării cuvîntului sugestiv la momentul oportun. Ni se pare extraordinară, după un destul de îndelung contact cu laboratoarele literare, spontaneitatea elaborării acelor scurte poezii de atmosferă expediate din voiaj, sau a excepționalelor construcții în proză, pentru care «variante» nu există. Barbu găsea

foarte adesea dintr-o dată cuvîntul de care avea nevoie și-l așeza în combinații sintactice (deci logice) de un insolit care este poate chiar semnul geniului. Cine era omul care înălța, prin sine, aventura la demnitatea artei ? Poate ființa în care se împerecheau cele mai violente contraste din literatura noastră (dacă Arghezi nu i-ar fi, în aceasta, tovarășul egal). Frenezia vitală, dezlănțuită fără opreliștile raționale obișnuite, și gîndirea matematică cea mai abstractă, romantismul idealizant cel mai pur și promiscuitatea cea mai banală, dăruirea totală de sine într-o prietenie și o imensă nevoie de afecțiune, planuri grandioase și o incapacitate practică impresionantă, într-un cuvînt, ceea ce el însuși numea *«blestemata nevoie de contrast»* (p. 260), trăită cu frenezia căutării de absolut (*«Căci spiritul tău, ca și al meu, se concepe sub semnul Absolutului»...*). Frenezie, în adîncul ei tragică : *«Ce deznădăjduit e refugiul în dioniziac sau în relativul frumosului de caracter. E ceva de revizuit în dialectica lui Nietzsche. Contemplarea apolinicului, ea constituie echilibrul nestabil, greu de realizat și susținut ! Dionisiacul (vai !) nu e decît evadarea în durere a celor cari, întrezărind pe Iehova, trebuie să moară...»* (p. 271). Dar peste toate, mai puternică decît orice, rămîne nevoia de literatură. Literatură scrisă întotdeauna în vederea comunicării, a comunicării și a comuniunii întru frumos cu un prieten. Nevoia de a avea un adresant pe măsură, capabil să înțeleagă și să stimuleze totodată, este egală cu aceea de a dialoga. Cînd Tudor Vianu nu va mai îndeplini condițiile, Alexandru Rosetti îl va înlocui, corespunzător altei vîrste a intelectului, vîrstă care înlocuiește confesiunea directă cu sugestia. Realitatea, în transfigurarea ei epistolară, este cu siguranță ajustată și corectată : *«Revendic pentru mine rolul de colaborator al realului ! Pentru corectarea discretă a detaliilor și un ansamblu mai potențat înfrunt orice !»* (p. 276). Dar corectările urmăresc un sens, au o direcție : adecvarea la un model literar anterior (Doamna Bovary, Don Juan, romantismul de la 1830, Matei Caragiale, acesta citat aproape *ad litteram* : *«Deci s-au împlinit zece luni de cînd pe nerăsuflate, cu nădejde și temei, o duc într-o băutură, un crailîc, un joc. Dar, în sfîrșit, m-a răzbit, m-a dat gata. De la Moș Ajun [...] zac în pat, deșurubat de la încheieturi, în stare de piftie.»*.) Evenimentul biografic, simte Barbu, își pierde sensul, devine vană irosire de energie vitală, dacă nu întruchipează realizarea unui prototip ideal. Să-și trăiască viața ca pe o transpunere în real a bibliotecii și s-o povestească într-un chip demn de modelele sale, iată un ideal nu tocmai facil. Și pedagogic în același timp, căci licențiozitățile, teribilismele nu apar decît în corespondența cu anumite persoane, acelea față de care e posibilă nu numai o maximă sinceritate, dar care au nevoie și de o maximă zguduire din inerția unei vieți irosite între prea multe abstracțiuni. Barbu inventează și ca să-l șocheze pe prea cuminte Vianu. Se impune, credem, o observație la relatările lui Barbu : evenimentele reale care fac obiectul fabulației nu sînt și evenimente sufletești esențiale. Asupra faptelor în care se simte adînc angajat, Barbu tace. (Soția sa accentuează în *Amintiri* grija aproape obsedantă a acestuia ca nu cumva unul dintre cei apropiați și dragi lui să fie expus în vreun fel ironiei publice.) Cînd începe să povestească o iubire, de exemplu, este semn că Barbu s-a despărțit de ea. Începe să acționeze mecanismul psihic cunoscut al exorcizării sentimentale prin literatură. Despre marile lui iubiri, despre femeile care i-au influențat într-adevăr viața, Barbu nu suflă nici un cuvînt către prieteni. Sentimentele esențiale le păstra pentru sine. Helga și Gerda, cele două femei care au contat în tinerețea lui, nu constituie niciodată subiect de anecdotă. Și îndrăznim să avansăm ipoteza că Helga, sculptorița norvegiană iubită și pierdută dintr-o banală inconsecvență (după cum relatează Gerda Barbilian) a rămas idolul său erotic dincolo de vremuri. Dovadă mărturia din *Încheierea* volumului *Joc secund*, poem în care Ion Barbu se joacă cu numele neuitatei iubite așa cum se juca Eminescu cu numele Veronicăi, transformînd *«neclătinatul idol El Gahel»* în steaua polară a balcanicului care se descoperea. (O ipoteză : *«mascarîcurile turcești»*, concepute în perioada șederii în Germania, își au sorgintea în nevoia de a se defini, față de o iubită nordică, *prin contrast și pitoresc : «Fie să-mi clipească vecinice, abstracte, / Din culoarea minții, ca din prea vechi acte, / Eptagon cu vîrful stelelor la fel, / Șapte semne puse ciclic : EL GAHEL.»*) Acea parte din biografie care n-a trecut în proză, sublimată prin abstractizare, s-a transformat în poezie. Am vrut să arătăm cu aceasta că, de acum înainte, prezențele și absențele din *Corespondență* și din poeme trebuie corelate. Mobilitatea sentimentală deosebită

care apare în scrisori este o trăsătură pitorească de suprafață, trăsăturile sufletești profunde sînt de o extraordinară consecvență. (Așa cum, în domeniul matematic, o teoremă căutată la 14 ani este găsită la 40). Aparent, constanța nu face parte din trăsăturile caracterului lui Dan Barbilian. Omul trece într-un timp record de la adorare la plictiseală, este de ajuns o minimă defecțiune a fostului idol pentru ca atenția să se mute în altă parte. La 16 august 1922 se hotărăște să facă un drum la Berlin spre a-și întîlni iubita de la care primise *«o scrisoare cu inflexiuni și legănări și tăcute promisiuni. Perechea grafică și stilistică a armoniilor ce numai eu cunosc!»* La 24 august, cînd ajunsese lîngă ea : *«Grija geloasă a cucoanei pentru care am venit m-a cazat într-o pensiune imposibilă»*... (p. 270—271). Lecția scrisorilor lui Barbu este însă alta : biografia evenimentelor nu coincide cu biografia sentimentelor. Acestea din urmă pot dura fie o viață, fie zece luni, în orice caz, omul nu se află într-o stare de disponibilitate perpetuă : *«„Aimons donc partout et ces sottes constances / Chassons de nos amours et de nos alliances, / Aimant quand on nous aime et nous gardant toujours / La liberté d'entrer en nouvelles amours". Vai, dacă ar fi așa de simplu. Dar nu e!»* (p. 222).

Să nu mai spunem că scrisorile sînt indispensabile pentru a cunoaște opinia lui Barbu în legătură cu unele poeme ale sale *(Riga Crypto..., Nastratin...)* ? Să mai spunem că un program poetic (din care ar fi de subliniat, și nu în ultimul rînd, grija extraordinară a poetului pentru corectitudinea formală, fie și a unor formulări ocazionale, nelăsate nici acelea în voia soartei), ca și lecturile fundamentale din diverse perioade de existență, aici își află ecoul ? (Nu numai Edgar Poe, dar și Hans Sachs, idolatrizat, alături de Anton Pann, Proust, Rilke — *Stundenbuch, Malte Laurids Brigge**, Oliver de Magny și Louise Labé și mai ales Moréas, prețuit — deși poate nu ne-am aștepta — mai presus de Rimbaud și Mallarmé). Acest tip de informații (biografice, estetice, culturale) sînt furnizate în mod frecvent de corespondențele scriitorilor și nu aici se află unicitatea acestui corpus. Ea se află, credem, în frumusețea excepțională a expresiei și în capacitatea rară de a crea o atmosferă din cîteva cuvinte. Din punctul acesta de vedere, se pot extrage din scrisori pasaje ce stau alături de poeziile cele mai intens evocatoare ale lui Barbu : *«Simțeam că am suflet de sticlă, prelungitor de vibrații ca o fereastră. Cînd, în partea a treia a simfoniei (o cunoști ?) au început să tune acordurile care vor să închipuie uruitul porților cerului, am simțit că intru și urc pe sub dese circonflexe de lumină ; o beție de apoteoză nemaiîncercată» ; «Vermeer, vecinică dimineață!» ; «Vino, să batem medalii, comemorări de victorii, din toată această masă de aur în fuziune sau chiar închegat»*. O pagină de narațiune din scrisorile către Vianu este adesea o nuvelă concentrată și așa credem că trebuie judecată : ca literatură, pentru care biografia e numai un pretext.

În fine, corespondența cu subiect matematic ne umilește pe nematematicienii ce sîntem. Cum să mai îndrăznim a descifra gîndirea poetică (analogică, simbolică) a celui pe care nu-l putem urma pe căile gîndirii logice desfășurate ? Și totuși...

Roxana SORESCU

---

* Transcriem în locul editorilor, pasajul din Rilke la care Barbu mărturisea că plînge, moartea unui cîine : *«Dar îmi fusese frică și mai înainte. De exemplu, cînd mi-a murit cîinele. Cel care mă învinovăți, o dată pentru totdeauna. Era foarte bolnav. Îngenuncheasem lîngă el toată ziua, cînd dintr-o dată, lătră sacadat și scurt, cum făcea cînd intra un străin în odaie. Un asemenea lătrat era ca o convenție între noi doi și am privit fără voie spre ușă. Dar era deja în el. Neliniștit, i-am căutat privirea și el mi-a căutat-o pe a mea ; nu ca să ne luăm rămas bun. M-a privit dur și surprins. Mi-a reproșat c-am lăsat-o să intre. Era convins c-aș fi putut s-o împiedic. Acum își dădea seama că m-a supraapreciat mereu. Și nu mai era timp să-l lămuresc. Mă privi mirat și însingurat pînă se sfîrși.»* (R. M. Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, în românește de Lidia Stăniloaie, Edit. Univers, București, 1982, p.91.) Poe, Rilke, Barbu se întîlneau într-o trasătură fundamentală comună : capacitatea de a trăi concret teroarea metafizică.

MATERIAL DOCUMENTAR

LIVIU REBRENU —OFIȚER LA GYULA*

(septembrie 1906 — februarie 1908)

După absolvirea Academiei militare „Ludovic" din Budapesta, Liviu Rebreanu[1] a fost repartizat la regimentul nr. 2 de infanterie (honvezi) din Gyula[2], oraș așezat în partea de sud-est a Ungariei, o regiune cu o populație românească numeroasă la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor. De ce a fost trimis la un regiment de infanterie? Pentru ce la cel din acest oraș? Repartizarea era conformă dorințelor tînărului ofițer din Maieru? Iată cîteva întrebări firești ce trebuie puse într-un asemenea moment ce marchează de fapt intrarea lui Liviu Rebreanu în viață.

După cum se cunoaște deja, tînărul Rebreanu urmase la Sopron o școală militară de infanterie, iar la Academia militară „Ludovic" din Budapesta fusese repartizat la o clasă cu același profil[3]. Ca atare el nu putea fi trimis decît la un regiment de infanterie. Surprinzătoare apare, însă, repartizarea lui la cel din orașul Gyula[4]. După medie, era îndreptățit să vizeze regimentul din Capitala Ungariei — la această unitate au fost repartizați alții care s-au clasat în urma lui — și nu unul din provincie. Se pare că factorul hotărîtor ce a determinat această repartiție a fost conduita lui din ultimul an de studiu la Academia militară „Ludovic", ce a știrbit mult din poziția avută în ierarhia clasei (purta distincția de «eminent» și era premiant în anii precedenți; acum se situa doar pe locul șase), obligînd, totodată, pe comandantul clasei să facă notări critice, în foaia lui personală[5], de genul acesta: *«Consiliul profesoral i-a atras atenția asupra purtării lui și-l sancționează cu „mustrare"»*[6]. Reacții similare ale consiliului profesoral sînt consemnate și în alte «ordine de zi» din 7 decembrie 1905, 28 februarie 1906, 15 mai 1906, 16 august 1906 (ultima, după cum se observă, cu cîteva săptămîni înainte de a termina Academia militară!). Toate determinate,

---

* În 1958 am fost însărcinat de profesorul G. Călinescu să cercetez arhivele din R.P. Ungară în legătură cu viața și activitatea lui Liviu Rebreanu. O parte din rezultatele cercetărilor întreprinse de noi s-au concretizat în cîteva articole care au fost publicate în revistele *Steaua* (X, nr. 9, 1959) și *Manuscriptum* (VI, nr. 3, 1975 și XI, nr. 3, 1980). Prezentul articol, care încheie seria, a avut neșansa să stea în redacția ultimei publicații circa 6 ani. Motivul invocat de conducerea revistei era opoziția manifestată de familia scriitorului. Plecînd de la ideea că adevărul nu poate compromite viața și prestigiul unui mare creator, iar cărțile fundamentale ce se vor scrie trebuie să folosească din plin tot ce oferă sursele documentare, am prezentat comentariul meu revizuit, adus la zi, cum se spune, publicației de față, convins fiind că el poate marca unele clarificări, bazîndu-se pe documente inedite.

[1] În toate actele militare numele viitorului scriitor român apare, firesc, ținînd seama de locul și împrejurările istorice, sub forma maghiarizată *Rebreanu Oliver*.

[2] Nu *Zentha* cum a apărut cîndva în unele studii.

[3] Clasa lui era formată în cea mai mare parte din elevii proveniți de la școala militară de infanterie din Sopron.

[4] Dintre absolvenții Academiei militare „Ludovic" colegi cu Liviu Rebreanu, a mai fost repartizat doar Sághy Kálman, născut la Deva în 1886. Apud *Avatasi Lajstrom* pe *1905—1906*.

[5] Vezi: C. Ciuchindel, *Liviu Rebreanu elev al școlilor militare din Sopron și Budapesta*, în *Steaua*, X, 1959, nr. 9, p. 97.

[6] *Ordinul de zi al* Academiei militare „Ludovic", nr. 284 din 1905.

se pare, într-o oarecare măsură și de interesul manifestat pentru literatură [7], preocupare mai puțin «recomandabilă» sau «normală» pentru cadrele militare active. Totodată, Rebreanu căuta să intre în viața literară budapestană (scria piese de teatru *«cîte două pe săptămînă [...] cu care asasinam pe toți directorii de teatru să mi le primească»* [8]). Făcuse, de asemenea, o mare pasiune pentru o actriță și lucrul acesta nu era necunoscut.

Trimiterea la regimentul din Gyula însemna, așadar, pentru Rebreanu, chiar din plecare, o lovitură grea. Aparținînd unei familii numeroase, cu mari greutăți materiale, (*«Fiul unui învățător de stat; a terminat cu „foarte bine" școala reală superioară de honvezi a armatei regale maghiare și Academia „Ludovic"»*, se specifică în *Fișa personală* a lui Liviu Rebreanu) și fiind un om capabil să se disciplineze, să se supună unor comandamente majore, el se vede obligat însă ca să accepte repartizarea.

Tînărul *sublocotenent* — fusese înaintat în acest grad la 1 septembrie 1905, odată cu intrarea lui în ultimul an al Academiei militare „Ludovic" — se prezintă la regimentul de infanterie nr. 2 din Gyula în 18 august 1906 (*«ca absolvent al celor 3 ani ai Academiei „Ludovic". Conform decretului 142»*).

Încă de la început Rebreanu lasă o excelentă impresie superiorilor și subalternilor lui, atît cu ocazia manevrelor [9] din toamna anului 1906, cît și în activitatea de garnizoană. Aprecierea favorabilă pe care i-o dau comandantul de batalion și cel de regiment, consemnată în *Toldálek a minösitvényi Táblázathoz* pe 1906, se întemeia pe următoarele constatări: Sublocotenentul Liviu Rebreanu dovedea: *«caracter echilibrat, dispoziție serioasă, temperament calm; dispune de capacitatea spirituală și de concepție foarte bună; cunoaște și îndeplinește obligațiile bine; serviciul și-l face bine; comandă plutonul în luptă disciplinat și destul de bine; trage bine cu arma, are deprinderi pe care le întrebuințează bine; în serviciul de patrulă e harnic; are perspective de a deveni un ofițer bun în scurt timp»*. De asemenea, el apărea în fața superiorilor săi drept *«sîrguincios și ambițios; cu rezultate bune»*, arătîndu-se *«respectuos, deschis și își face datoria; față de colegi e prietenos și precaut; față de subalterni e hotărît, perseverent, binevoitor, știe să mențină disciplina și ordinea de serviciu; are un efect spiritual bun, le poartă grija subalternilor și este respectat de ei»*. În afara serviciului *«e coleg bun, atît față de superiori cît și de subalterni; în contactul lui cu ei e plin de tact; se învîrte prin cercul colegilor»*. Totodată îi erau apreciate calitățile fizice (*«e înalt de statură, are o forță fizică tare și e sănătos; e capabil să suporte orice eforturi; e bun în timp de pace și război»*), pregătirea intelectuală și cunoștințele lingvistice (*«maghiara — scrie și vorbește cursiv și perfect; germana — scrie și vorbește perfect; româna — scrie și vorbește perfect; franceza — vorbește perfect»*), ca și alte însușiri (*«gimnast și scrimeur bun, călărește bine»*).

Am reținut toate aceste date deoarece, peste numai un an, opinia superiorilor tînărului sublocotenent Liviu Rebreanu se va schimba radical. *«Caracterul nu-i este stabilit și e cam ușuratic și prin urmare nu-i speranță să devină din el nu bun ofițer»*. Mai mult chiar: *«Față de superiori e supus, dar nu mai e deschis decît cînd e obligat; spiritul lui nu mai influențează în bine»*.

Comandanții — al batalionului nr. 1 (Ranzendorf Gyulaovy ?), al regimentului (colonelul Schnórch) și al brigăzii nr. 79 (n-am reușit să-i identific numele) — propun, în consecință, sancționarea cea mai aspră cu putință: *«Deocamdată nu-i potrivit să-și păstreze gradul. Să fie scos din armată»*.

Ce anume a determinat o asemenea luare de măsuri? Cît era de implicat Liviu Rebreanu în faptele încriminate, dar laconic consemnate, în *foaia* lui *per-*

---

[7] Mărturia scriitorului Franyó Zoltán, coleg de Academie cu Rebreanu (în *Manuscriptum*, IV, 1973, nr. 4, p. 165), ni se pare revelatorie în această direcție.

[8] *Adevărul literar și artistic*, an XIV (1935), seria II, nr. 783, 8 dec., p. 8.

[9] Ele au avut loc în regiunile *«Valea Dravei, Marburg, Klagenfurt, Schluderbach, Malboltgeth, cîmpia Tablachi, valea Etsch, Bozurtal, pînă la Mor, Riva, Bonat, Itrafse, Valea Dima, de la Linz la Viena»*.

sonală de ofițer ? (*«Ca șef al popotei de ofițeri, banii care i-au fost încredințați i-a mînuit ușuratic și n-a putut da socoteală ; de la 13 oct. pînă a fost suspendat din serviciu»*). Care-i în fond adevărul și ce anume nu se spune, dacă e ceva ce nu s-a spus ? În fine, ce ar trebui să reținem din perioada 13 octombrie 1907 — ziua cînd a fost «suspendat» din funcție pînă la clarificarea situației — 5 februarie 1908, cînd Liviu Rebreanu își dă demisia ?

Sînt, după cum se observă, întrebări la care cu greu se poate da un răspuns complet datorită, pe de o parte, faptului că numărul redus de documente și informațiile lor nu ne oferă prea multe știri, iar, pe de altă parte, mărturiilor scriitorului, care, făcute, e adevărat, după mulți ani de la consumarea evenimentelor, mai mult derutează decît aduc lumină.

Cu prilejul manevrelor militare din 1907 — manevrele aveau loc, așadar, în fiecare an, — desfășurate de această dată în regiunile Tinca, Husasău, Vărșand. Hatvan, Pásztó, Gyöngyos și Gödöllö, Liviu Rebreanu va fi numit *«menage-mayor»*, omul principal din comisia de trei care conducea popota regimentului [10], deoarece el, «șeful», «compunea» meniurile și mînuia banii.

Încetîndu-i sarcina de *«menage-mayor»*, cu totul străină de înclinările tînărului sublocotenent lipsit de experiență, odată cu terminarea manevrelor, Liviu Rebreanu a fost obligat să dea socoteală de modul cum au fost administrați banii popotei. Rezultatul ? Catastrofal. Nu putea fi justificată o importantă sumă care depășea de foarte multe ori solda unui ofițer [11].

Dintr-un *memoriu* [12] reiese că ar fi fost vorba de *o mie și ceva de coroane*, iar din scrierile literare în limba maghiară, elaborate în acea perioadă de Liviu Rebreanu, reținem că sumele amintite oscilau între 800 și 1400 de coroane [13]. Într-o scrisoare, adresată unui *«amic»* [14], *«de viță și sîngele meu»*, tînărul sublocotenent solicita *«escomtarea»* unei sume de 500 de coroane la o bancă unde acesta era *«acționar principal»*.

Lipsa dosarului întocmit cu prilejul *«cercetării onorifice»*, în vederea supunerii lui *«comisiei de onoare»* a regimentului și apoi tribunalului din Gyula, ne împiedică să cunoaștem adevărata sumă, cît și în ce măsură de pierderea ei se făcea vinovat în mod exclusiv Rebreanu.

Nota, aflată în *foaia* sa *personală*, așa cum este formulată, nu lasă nici un dubiu : vina îi aparține în întregime. Chestiunea ce se pune este legată de modul cum interpretăm termenul «ușuratic», pentru care nu ni se dă nici un indiciu în plus.

Plecînd de la constatarea că Rebreanu nu putea justifica atunci cu acte banii respectivi, înclinăm a crede că aceștia au fost cheltuiți, în mare parte, în mod necugetat, firesc pentru un om fără experiență în mînuirea fondurilor. Nu putem exclude însă nici pierderea unei sume la jocul de cărți. Prea obsedant apare această devorantă patimă atribuită unor ofițeri în scrierile literare în limba maghiară ce datează din perioada 1907—1908, tocmai cînd el se afla sub anchetă, ca să nu-i acordăm nici o atenție [15]. Trebuie, de asemenea, să ținem seama și de

---

[10] Alături de Rebreanu mai făceau parte din *comisie* atunci : un locotenent-colonel, neidentificat de noi, și un căpitan — e vorba de Odön Kontz (n. la 16 octombrie 1868 la Ujvidek). Absolvent al Academiei militare „Ludovic", 1884—1888, cu media «foarte bine», aceasta s-a bucurat la rîndu-i de calificative bune pînă în 1907, dată de la care lipsesc obișnuitele caracterizări anuale. Este de presupus că fiind și el implicat actele au fost introduse în dosarul de judecată. Negăsindu-i dosarul, nu știm care-i partea lui de vină.

[11] Spre a ne da seama de valoarea sumei, e de ajuns să arătăm că M. Dragomirescu îi trimitea lui Rebreanu în 1910, cînd acesta se afla închis la Gyula, doar 15 coroane destinate întoarcerii în țară, pentru cheltuieli și transport.

[12] Redactat în 15 februarie 1910 cu ocazia arestării lui de către poliția românească pe baza mandatului emis de cabinetul V al Tribunalului Ilfov (dosar 628, 23/1910) la cererea expresă a guvernului maghiar.

[13] În *Valko hadgnagy (Sublocotenentul Valke)*, *A föhadnagy ur (Domnul locotenent)* ș.a. În L. Rebreanu, *Opere*, XI, ediție critică de Niculae Gheran, București, Minerva, 1980.

[14] B.A.R. Arhiva Liviu Rebreanu I (1) ms. 19, ultima pagină a caietului. Vezi : Liviu Rebreanu, *Caiete* I, prezentate de Niculae Gheran, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1974.

[15] Un personaj, Verpeléthy, din *Valkó hadnagy* spune *«...au pornit împotriva mea procedura de onoare : la întrunirea ofițerilor, colegii cu care am chefuit cel mai mult, care la acea vreme mi-erau cei mai buni prieteni, tocmai aceia au votat împotriva mea»*.

ceea ce menționează Liviu Rebreanu în *Memoriul* său din 15 februarie 1910. Scriitorul pedalează pe ideea că adevăratele motive țin de activitatea lui partizană pentru cauza românească desfășurată ca ziarist la *Lupta*[16], ziar ce apărea la Budapesta la începutul secolului al XX-lea, și la *Revista Bistriței*, activitate care irita pe Schnörch, colonelul regimentului, cu vederi cel puțin retrograde (*«...luînd cunoștință că am o bibliotecă românească și că scriu la cîteva reviste literare românești, [...] mă amenință că mă dă judecății pentru „trădare de patrie" și-mi pune în vedere că va propune comandantului de corp să mă permute la un regiment din Galiția...»*. De abia în partea a doua a *Memoriului*, L. Rebreanu se referă la ceea ce întîlnim în *fișa personală* a sublocotenentului măierean. Inițierea *«procedurii de onoare»*, trimiterea lui în fața *«comisiei de onoare»* a regimentului și apoi înaintarea dosarului tribunalului din Gyula ar avea la bază un *«pretins abuz de încredere»*.

Scriitorul *«nu se consideră vinovat în comiterea infracțiunii»*, ci se declară doar victima unui furt (*«Comisia de onoare mă găsește nevinovat, deoarece în decursul dezbaterilor s-a dovedit că banii mi-au fost furați de chiar ordonanța mea, care îndată după sosirea în garnizoană se eliberase»*).

Lăsînd documentelor — celor ce vor fi descoperite ulterior — dreptul de a avea ultimul cuvînt în această chestiune, să ne oprim la situațiile certe. Prima : începînd cu data de 13 octombrie 1907 și pînă în 5 februarie 1908, Liviu Rebreanu a fost *«suspendat din serviciu»* și obligat, totodată, să rămînă la dispoziția regimentului. În acest interval, el a fost supus cercetărilor, s-a zbătut să acopere o parte din banii ce lipseau, a cerut ajutorul colegilor, amicilor. Cu toate acestea, n-a putut evita înfățișarea în fața comisiei de onoare a regimentului, în fața tribunalului din Gyula și în fața Curții de Apel din Oradea-Mare, care, ambele instanțe judecătorești, după spusele scriitorului, l-ar fi achitat. De la sfîrșitul anului 1908 și pînă la începutul anului 1910, odată cu intrarea scriitorului în publicistica românească, Ungaria cere însă extrădarea lui Liviu Rebreanu, extrădare pe care guvernul român n-o poate evita.

Se știe sigur că *«afacerea se potoli»* curînd. De ce oare, dacă tînărul sublocotenent ar fi fost găsit vinovat fără drept de apel ? Fratele scriitorului avea să recunoască, totuși, peste ani, că Rebreanu a scăpat atunci *«ca prin urechile acului»*. (Vezi : Tiberiu Rebreanu, în *Iașul literar*, X, nr. 3, martie 1961, p. 39).

Prezentarea demisiei, din armată, acceptată în 8 februarie 1908, constituia, fără îndoială, o rezonabilă hotărîre, chiar dacă pentru familia foarte numeroasă a învățătorului Vasile Rebreanu, ea însemnase atunci pierderea oricăror speranțe în a primi constant un substanțial sprijin material din partea tînărului sublocotenent.

În perioada 13 octombrie 1907 — 8 februarie 1908 Liviu Rebreanu a stat atît în Gyula (în octombrie—noiembrie), cît și la Budapesta (în decembrie și ianuarie) unde își avea locuința. Deși tracasat și frămîntat de problema banilor (anchete, somații, înfățișări în fața instanțelor și a comandanților etc.), el a găsit răgazul și tăria să continue a se ocupa de literatură. Manuscrisele ce ni s-au păstrat relevă eforturile scriitorului de a încropi texte dramatice, povestiri și nuvele cu subiecte luate din viața militarilor. Era și firesc. Nu numai că o cunoștea prea bine, dar acum era confruntat dur cu lumea lor.

Părăsind Gyula, Liviu Rebreanu intra în altă lume, cea în care avea să se nască marele romancier al lui *Ion*.

Constantin CIUCHINDEL

---

[16] Cu toate că *Lupta*, care avea bunul obicei de a semnala intrarea sau retragerea unui colaborator din colectivul redacțional al ziarului, nu-l menționează, credem, totuși, că Rebreanu a colaborat aici. Un singur articol, de fond, intitulat *Quo usque abutere*, din august 1908, nr. 177, ar putea fi atribuit scriitorului pentru unele referințe la anii și locurile copilăriei : *«Eram copil pe atunci și învățam din acest oraș grăniceresc, că Năsăudul are 2.200 de suflete...»*. Dar articolul nu are acel conținut «fulminant» care să-l irite pe colonel sau să-l îndreptățească pe procuror de a-l trimite, așa cum se menționează în *memoriu*, în judecată pentru *«instigare»*. De asemenea, considerăm că traducerea *Omul* de M. Gorki, din paginile *Luptei*, îi aparține lui Rebreanu.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

I. Cărți

Z. Ornea, Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Cartea Românească, 1982, 516 p.*

În cazul recentei apariții editoriale *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea,* cititorul face cunoștință cu o veritabilă biografie literară a uneia dintre cele mai reprezentative personalități ale culturii românești.

Venind după o nejustificată stare de penumbră a fondatorului criticii științifice din țara noastră, cartea de față are imensa misiune de a reintroduce în miezul actualității pilda exemplară și activitatea excepțională a cărturarului și activistului revoluționar care a marcat, printr-o prezență multiplă, o întreagă epocă din istoria modernă a României. Autorul, un reputat istoric literar și teoretician al fenomenului social de la noi, a întreprins aici o investigație vastă ce atinge marginile erudiției, reușind să recompună cu obiectivitate științifică, dar și cu har imaginativ, creator, portretul de o tulburătoare coloratură biografică și diversitate de preocupări a vieții lui Dobrogeanu-Gherea.

Reconstituirea traiectoriei sinuoase, plină de meandre a acestei vieți începe cu evocarea copilăriei și adolescenței, a «vîrstei de aur», considerată de biografii marelui critic o adevărată enigmă, o taină învăluită într-o negură absolută. Z. Ornea cercetează, cu benedictină răbdare, orice informație, orice sursă de certitudine spre a reda, întreg și autentic, chipul aceluia care pentru el nu reprezintă doar un obiect de studiu, ci *«o dragoste de tinerețe»*. Rezemat pe documente, iar acolo unde acestea lipsesc, pe îndrăznețe ipoteze și subtile analogii, autorul reface, viu și cu reală seducție narativă, drumul luptei lui Gherea, intrarea lui în mișcarea revoluționară narodnică, procesul trudnic, dar amplu și elevat, al formației sale intelectuale. Cu o remarcabilă argumentație sistemică este creionat rolul extraordinar avut de Gherea în mișcarea socialistă românească, eforturile sale perseverente, depuse cu tact și spirit militant, pentru decisiva orientare a ei pe făgașurile concepției marxiste. Radiografia epocii juvenile ni-l dezvăluie pe Gherea ca o personalitate care s-a autoconstruit, urmîndu-și calea proprie într-o lume frămîntată de diverse tensiuni politice, filosofice și culturale.

Noua carte a lui Z. Ornea are meritul capital de a pune, pentru prima oară în relief, farmecul personal, nețărmurita generozitate și devotamentul proverbial manifestate de Dobrogeanu-Gherea în relațiile cu numeroșii săi prieteni, îndeosebi cu scriitorii I. L. Caragiale, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Constantin Stere, Garabet Ibrăileanu, Alexandru Vlahuță, Anton Bacalbașa și oamenii de știință — dr. I. Cantacuzino, dr. D. Voinov, Emil Racoviță și alții.

De asemenea, tot pentru întîia dată se fac investigații adîncite asupra veniturilor dobîndite din posesiunea unui restaurant în Ploiești, relevîndu-se adevărul incontestabil că aceste fonduri i-au asigurat lui Gherea, în răstimpul dintre 1877 și 1916, calitatea de trezorier al mișcării socialiste românești.

Mai consemnăm, ca o dimensiune de prestigiu a lucrării comentate, faptul că reușește să pună în lumină, în mod pregnant și convingător, urbanitatea polemicii cu Titu Maiorescu, subliniată și de împrejurarea pilduitoare că, deși i-a fost un neînduplecat adversar, Maiorescu n-a pregetat să-l sprijine pe Gherea pentru a obține cetățenia română.

Deosebit de interesant ni se pare a fi capitolul final unde sînt examinate,

cu finețe de filigran, amalgamările inedite de trăsături clasice și romantice alcătuitoare ale profilului inimitabil al lui Gherea. Dealtfel, virtuțile artistice reprezintă o coordonată majoră a acestei admirabile cărți ce se citește ca un adevărat roman, oferită acum marelui public, prin generoasa mijlocire a editurii „Cartea Românească", drept cea mai izbutită și cuprinzătoare «fotografie în color» a birtașului-savant care a fost Constantin Dobrogeanu-Gherea.

Gh. STROIA

Valeriu Mangu, De vorbă cu Iorgu Iordan, *Editura Minerva, 1982*, 422 p.

Memoriile lui Iorgu Iordan s-au impus conștiinței publice tocmai prin caracterul lor de confesiune nudă, directă, aproape documentară, asupra unei existențe morale și sociale trăită plenar, prin sinceritatea cu care savantul filolog își deapănă povestea vieții în raport cu ceilalți, cu secolul. Valoarea acestor memorii stă și în caracterul lor epic, în portretistică (Ibrăileanu, Sadoveanu, Philippide ș.a.), în «înscenarea», atît de funcțională, de verosimilă cînd eroul se spovedește în fața unui «judecător» tolerant și tolerat, cînd faptele sale ni se înfățișează ca un «film» de autor.

Iată însă că în *De vorbă cu Iorgu Iordan* aspectul se modifică substanțial. Tînărul profesor de matematică Valeriu Mangu a pus întrebări, foarte multe întrebări dificile, a provocat cu bună știință un masiv dialog, saturat de realitatea arhivelor consultate, de documente, dovedind de cele mai multe ori o deosebită artă în a conversa cu Iorgu Iordan pe orice temă posibilă. Pentru acest lung și stufos dialog, Iorgu Iordan acceptă, și încă de la bun început, un principiu : *sinceritatea și adevărul* să nu fie nicidecum abandonate, ci să lumineze fiecare gînd, fiecare idee, fiecare experiență, fiecare judecată de valoare. Respectă însă aici Iorgu Iordan aceste norme morale, pe care singur și le-a asumat ? *Dragostea pentru adevăr*, de care vorbește reputatul lingvist, dispare de multe ori cînd profesorul își judecă contemporanii, dar mai ales valorile generației sale, pe care le minimalizează, cărora le dă «note» ce nu reprezintă însă decît capriciile unui om care nu-și poate ascunde nemulțumirile, un exces de valorificare subiectivă, în dezacord cu realitatea. Iorgu Iordan este liber să se pronunțe asupra literaturii române și universale, să rostească adevăruri fundamentale, să respingă orice mediocritate, orice veleitarism, să demaște cu violență manifestările antidemocratice, antisemite, să propună orice nume ca personalitate, dar să nu renunțe la unele condiții esențiale, de neînlocuit, cînd participă la un dialog critic, să fie de bună credință, să cunoască integral opera celui despre care vorbește, scrie, să respecte o ierarhie de valori reală, să fie, cu un cuvînt, *obiectiv*, să nu uite de principiile expuse, să nu renunțe la codul său moral : *sinceritate și adevăr*, în vorbe și fapte.

Memoria lui Iorgu Iordan nu poate fi pusă sub zodia eclipsei. Savantul nu are nici o *scuză* în «judecățile» sale asupra lui N. Iorga sau E. Lovinescu, G. Călinescu sau Tudor Arghezi, și nu numai asupra lor ; sînt vulnerabile, nu s-au născut din voința de a fi sincere, de a reformula un adevăr pe care istoria l-a validat, ci din dorința, abia mascată, de a reduce cu premeditare valoarea unor personalități.

Pe N. Iorga memorialistul îl privește ca pe un spirit primar, agresiv : *«Iorga iubea și ura cu o forță elementară ; de pildă, pe Ibrăileanu și Stere i-a urît, dacă mă pot exprima astfel, de moarte. Aveam adesea impresia că-i putea suprima chiar fizicește cu propriile sale mîini»* (p. 21).

Memoriile lui Iorgu Iordan se adresează și tineretului de azi ; aceasta să fie *imaginea* reală a marelui istoric N. Iorga ? Cum a ajuns Iorgu Iordan să transcrie (și pe bandă magnetică !) aceste aprecieri, crescute dintr-un orgoliu și o patimă abia mascate ? N. Iorga nu poate fi astfel «clasat», o asemenea «valorificare» este cu totul dăunătoare, în dezacord cu adevărul.

Nici E. Lovinescu nu este tratat mai bine : *«La Lovinescu mi-a displăcut totdeauna ceea ce aș numi eu ciocoism [...] Aerele lui de boierie, în sensul puțin favorabil al termenului, nu-i stăteau deloc bine»* (p. 174).

Cine cunoaște viața lui E. Lovinescu, dramele acestui mare nedreptățit din punct de vedere social, indiferent la orice șanse de a fi cineva în societate,

nu-l poate acuza de «ciocoism»! E. Lovinescu nu aspira și nici nu a avut «titlurile» și «funcțiile» lui Iorgu Iordan. A rămas pînă la moarte un simplu nume, dar cu valoare de model, de simbol: *Criticul*. Fără opera lui E. Lovinescu cultura românească nu și-ar sărbători o vîrstă spirtuală, un timp al valorilor de excepție.

Înainte de a judeca un scriitor clasic, Iorgu Iordan trebuia să-i cunoască opera, care, după cum bine se știe, este expresia superioară a vieții. Nu o dată, memoralistul se dovedește însă a fi de o «sinceritate» dezarmantă. Nu-i «place» literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, dar, vai! el nu a citit-o, însă o judecă cu severitate — nu mai vorbim de criterii! — fără să se neliniștească de faptul că spune un neadevăr: *«N-am citit mai nimic din ceea ce a scris ea, dar totdeauna mi s-a părut că i s-a exagerat valoarea [...] Cred că am citit numai „Logodnicul", lucrare interesantă, dealtfel, fără a fi socotită valoroasă de admiratorii Hortensiei Papadat-Bengescu»* (p. 232).

Ce să înțelegem de data aceasta prin *sinceritate*, prin *adevăr*? Mai există sau nu? Iorgu Iordan nu-și respectă principiile, le abandonează; memoria istoriei, a vieții, a realității morale și spirituale, îl contrazic. Adevărurile domniei sale despre G. Călinescu nu rezistă unui examen serios. I se recunoaste criticului *intuiția*, dar i se respinge «erudiția», considerată de suprafață. Iorgu Iordan îl acuză, și în 1982, pe G. Călinescu de *conformism («el și-a schimbat aprecierile cu privire la numeroși scriitori si critici literari nu din convingere, ci dintr-un fel de conformism. Călinescu a fost toată viața un estetizant, partizan al artei pentru artă [...] Nu-i plăcea Sadoveanu, nu-i plăcea Gherea, îi plăcea mult mai mult Maiorescu [...] Avînd în vedere toate aceste considerente, mă întreb și eu: publicîndu-se „Istoria" cu toate modificările operate de Călinescu, un cititor atent, exigent, nu-și pune problema cînd a avut Călinescu dreptate, înainte, în prima ediție, sau în a doua?»)* (p. 51).

G. Călinescu un «estetizant»? Nu i-a «plăcut» Sadoveanu? De unde a scos Iorgu Iordan aceste... *adevăruri*? A consultat astăzi Iorgu Iordan edițiile *Istoriei* călinesciene, ca să vadă unde criticul e «conformist», unde el a «modifcat», unde s-a «revizuit»? Întrebări la care Iorgu Iordan trebuie să răspundă! Cu sinceritate, cu bună credință, în acord cu adevărul, cu conștiința sa de om de știință.

Călătorind cu ironie, nu de puține ori cu dispreț, printre operele scriitorilor români, trăgînd cu ochiul la intimități, nereguli, bovarisme de orice natură, Iorgu Iordan își are «victimele» sale, pe care le urmărește cu o cruzime de «inchiziție»! Cazul lui Ion Petrovici este un «model» de repetată și nejustificată «execuție», făcută de pe pozițiile unui spirit revendicativ. Atacul brutal împotriva lui Ion Petrovici nu este un fenomen izolat. Profesorul G. Pascu de la Universitatea ieșeană este făcut *«Bestie!»* Limbajul folosit de Iorgu Iordan, care îl acuză, însă, pe Marin Preda de vulgarități, de «perle», nu este oare creația unui spirit agresiv? Unde este seninătatea învățatului? Care este rațiunea unor asemenea «confesiuni», «dialoguri»?

Un critic subtil, de o mare valoare, de o ireproșabilă ținută morală, ca Vladimir Streinu, este luat în răspăr. Nu-i «place», nu-l «apreciază»! Foarte bine. Dar vorba unui personaj al lui Marin Preda: pe ce te bazezi? Iorgu Iordan se bazează pe faptul, incredibil, că l-a *cunoscut puțin* pe Vladimir Streinu! Atunci de ce să te pronunți despre el, despre operă, să-i faci portretul, să te legi de nume, dacă nu deții întregul adevăr? *«Chiar schimbarea numelui, din Iordache în Streinu, vorbește în acest sens. Arghezi chiar spunea: „Există un critic literar pe care-l cheamă Vladivostock!"»* (p. 52).

Nu i-a plăcut memorialistului faptul că Vladimir Streinu și-a schimbat numele? Dar oare Iorgu Iordan de ce nu a fost consecvent cu sine, adică să nu-și fi schimbat nici el numele, să fi rămas la Iordanov!

Arghezi nu scapă nici el de aprecieri fără acoperire: «un poet tradiționalist». În vreme ce pe Eminescu, Iordan îl taxează de «naționalist» *(«adică oarecum puținel șovin. De pildă, din celebra „Doină", să vede că nu-i plac străinii»)*.

Pe Slavici, reputatul filolog nu-l acceptă ca scriitor clasic: pe ce criterii, în numele cărui adevăr? Liviu Rebreanu este privit cu bunăvoință, un «tolerat». Romanul *Ion* este analizat nu ca să i se definească originalitatea, ci defectele.

Poetul Al. Philippide ar fi însă, după Iorgu Iordan, «superior» lui Arghezi. Nici Lucian Blaga, ca poet, nu se poate ridica «deasupra» lui Philippide! A face astfel de «comentarii», de «ierarhizări»,

ca să nu mai vorbim de «definirea» poeziei și filosofiei lui Lucian Blaga — cîmp de masacrare fără nici un sens a unei opere excepționale, — nu este un fenomen nou : ci o reîntoarcere la dogmatism. Iorgu Iordan, care l-a cunoscut sub forma proletcultismului, i-a rămas, se pare, partizan.

Cu toate că Zaharia Stancu a lăsat o *operă*, Iorgu Iordan îl vede pe romancier ca pe un simplu și neînsemnat «ziarist» ! *Desculț* e doar o «*cronică*». Geo Bogza, la rîndul său n-ar fi «*un scriitor propriu-zis*», ci un «*reporter de mare talent*». Reportajele sale ar avea însă un «*stil cam pompos...*».

Preferatul lui Iorgu Iordan este însă... Alexandru Ivasiuc. Laudele curg, absolutizarea este în floare. «*Alexandru Ivasiuc este mai mare și decît Preda, și decît Titus Popovici și toți ceilalți prozatori ai epocii socialiste, cu rezerva că el nu este — mai exact, nu a fost — prin formație sau prin naștere, dacă se poate spune așa, un scriitor epic*». O singură întrebare ! Cui folosește o astfel de judecată de valoare, o asemenea ierarhizare ?

Foarte nedrept și superficial este tratat Marin Sorescu. Motivul ? Iorgu Iordan nu-l *cunoaște* ! Din nou concluziile savantului sînt trase din caietul imaculat al necunoașterii operei : «*Eu îl cunosc foarte puțin ca scriitor, și deloc ca om. Nu-mi prea place scriitorul care „țipă" în el*». În poezia lui Nichita Stănescu, Iorgu Iordan descoperă «*multă vorbărie, un fel de joc ciudat de cuvinte*». Poetul ar fi trebuit să se facă... matematician ! Tîrziu îndemn !

Vulnerabilitatea judecăților de valoare este evidentă. Cînd argumentele absentează din susținerea unui punct de vedere, Iorgu Iordan insinuează, persiflează, se întreabă cu prefăcută candoare cine e cutare, cum de îndrăznește să intervină într-o discuție, într-o dispută, cu toate că cel încriminat este de bună credință, se bazează în demonstrație pe adevăr, pe fapte.

Iorgu Iordan nu-l cunoaște pe Mircea Eliade ! Îl deranjează profund «voga», enormul succes de care se bucură în lume savantul român. Subapreciază astfel voit opera unui gînditor genial, a unui mare ambasador al spiritualității noastre în circuitul universal al culturii.

Singura prezență care este privită cu ochi buni de temutul memorialist, dispus să minimalizeze valorile de azi, este Ecaterina Oproiu ! Ea «slavează» literatura noastră contemporană de la o gravă mediocritate, prin stilul ei «*extraordinar de viu și subtil*»... din cronici ! Ecaterina Oproiu ar fi după Iorgu Iordan «*cel mai mare cronicar cinematografic al nostru*» ! Este exclus D. I. Suchianu, care ar rămîne doar un simplu «*exhibiționist*» !

Modul cum judecă Iorgu Iordan literatura românească de azi, pe reprezentanții ei cei mai importanți, polemica lui cu valorile clasice și actuale, ni se par cu totul frivole, fără justificare. Nu vorbim de gust, ci de tirania unor prejudecăți de neînvins, dar mai cu seamă de *necunoașterea operelor și scriitorilor despre care se pronunță*. Imaginea critică rezultată este caricaturală, aproape meschină, și nu răspunde unui adevăr obiectiv, verificabil. Dintr-o astfel de «valorificare» literatura noastră iese mutilată, redusă.

Volumul *De vorbă cu Iorgu Iordan* este confesiunea unui învățat ce nu-și ascunde decît foarte rar patimile, dezacordul cu anumite personalități, pe care ni se înfățișează excesiv de subiectiv, nu cu gîndul la *adevăr*, la sinceritate.

Zaharia SÂNGEORZAN

Simbolismul european, *3 volume, Editura Albatros, 1983 (colecția «Lyceum-Sintese»)*

După cîteva mari sinteze privind clasicismul și romantismul, Renașterea, iluminismul și realismul — ca principale curente și mișcări de idei reprezentative pentru evoluția literaturii universale, Editura Albatros vine acum să-și completeze populara colecție «Lyceum» cu trei tomuri ale antologiei *Simbolismului european*. Așa cum este alcătuită, de cele două autoare (Zina Molcuț selectînd, în volumele I și II, cele mai semnificative versuri simboliste din Franța — leagănul curentului — Belgia și Olanda, continuînd cu poezia țărilor scandinave și a Peninsulei Iberice și trecînd apoi la literatura Italiei, Greciei și României — iar Magdalena László-Kuțiuk ocupîndu-se, în vol. III, de antologarea poeziei simboliste germane și austriece, maghiare, ruse și

ucrainiene și a tuturor celorlalte țări slave — Cehoslovacia, Polonia, Bulgaria și Iugoslavia), monumentala antologie demonstrează convingător vastitatea și unitatea simbolismului ca fenomen literar. Intreprindere ambițioasă, armonizînd rigoarea informației cu belșugul ilustrativ, această panoramă a simbolismului european este — după cum subliniază chiar autoarele — unică, pe plan național, prin modalitatea de alcătuire. Dar acest primat nu este singura și nici principala calitate a lucrării. Utilă sub aspectul instructiv, de popularizare, familiarizînd cititorul obișnuit cu poezia simbolistă ca expresie nuanțată a sufletului modern, cu muzicalitatea specifică și cu un limbaj poetic care nu și-a pierdut actualitatea și prospețimea — antologia recent apărută vine și în ajutorul specialiștilor, ca un bun instrument de lucru. Ea nu este doar o lucrare auxiliară, oferind ilustrația necesară, pe lîngă eseurile, studiile și sintezele critice consacrate, pînă acum, cîte unuia sau mai multora dintre poeții antologați, ci o lucrare interesantă prin ea însăși.

Un studiu introductiv, semnat de Zina Molcuț — atît de amplu încît ar putea constitui un volum independent — studiu în care reține atenția modernitatea perspectivei critice și coerența discursului eseistic, relevînd sensuri și aspecte noi ale simbolismului, cu accent pe ceea ce rămîne rezistent și actual ; capitole introductive, de sinteză, bine nutrite documentar, alcătuite de cele două autoare, pentru circumscrierea curentului în fiecare spațiu național ; bibliografii atente, atașate fiecăruia dintre aceste șapouri și inventariind — selectiv — atît lucrările de referință și antologiile, cît și edițiile de opere complete și de traduceri în limba română ; în sfîrșit, fișe bio-bibliografice, pentru fiecare poet, îmbogățite cu definiri critice concentrate — tot acest bogat aparat critic fac din antologia *Simbolismului european* o lucrare de o riguroasă ținută științifică.

Insistînd cu precizări oportune, privind istoricul simbolismului și contribuția lui la evoluția literaturii universale, preluînd sau infirmînd unele puncte de vedere din bibliografia de specialitate, editoarele vin, uneori, cu propunerea unor delimitări mai exacte și mai obiective și a unor periodizări și cronologii mai aproape de realitatea mișcării interioare a curentului.

Respectînd, în ordonarea sumarului, atît scara valorilor, înrudirea lingvistică și vecinătatea biografică, precum și deschiderea egală spre toate literaturile europene, autoarele antologiei au adoptat formula îmbinării criteriilor — cel al ilustrativității cu cel al calității și al noutății — în selecția versurilor. Au fost reținute, pe de o parte, textele cele mai semnificative, programatice, pentru curentul simbolist, cunoscute ca atare de istoria literară. Pe de altă parte, s-a urmărit, prin selectarea unor titluri mai puțin cunoscute, să se ofere cititorului o lectură proaspătă, relevantă, atît sub aspectul trăsăturilor simbolice specifice, cît și din punct de vedere al calității traducerii.

Pentru poeziile cele mai cunoscute, s-a apelat la culegeri și antologii anterioare, preluînd traduceri semnate, între alții, de poeții Al. Philippide, Ion Pillat, T. Arghezi (după versuri de Ch. Baudelaire), de Șt. Aug. Doinaș și Ion Frunzetti (după versuri de Mallarmé și Rimbaud), de Dem. Botez (după Anna de Noailles) și de Radu Boureanu (după Verhaeren, Rodenbach și Maeterlinck), de Baconsky (după versuri din simbolismul italian și spaniol), de V. Porumbacu (după versuri scandinave), de Dragoș Vrînceanu (după versuri de Giovanni Pascoli), de Eugen Jebeleanu și Maria Banuș (după Rilke) sau Emil Giurgiuca (după Ady Endre).

Pentru echivalarea în limba noastră a majorității versurilor antologate — stabilindu-se principiul contactului direct cu textul original și numai în cazuri excepționale prin intermediul altei limbi — editoarele au apelat la poeți mai puțin cunoscuți, însă buni cunoscători ai limbilor respective și totodată traducători talentați. Rezultatul a fost, în unele cazuri, mai mult decît satisfăcător. Merită astfel elogiată strădania lui Ioan Matei, autorul — între altele — al celui mai mare număr de traduceri din simbolismul francez, reușind să păstreze în echivalența românească particularitățile stilistice ale poeziilor lui Jean Moréas, muzicalitatea aspră a rimelor lui Mallarmé, și metaforele stranii ale lui Rollinat. Cunoscutul poet Mihai Stănescu, se remarcă și aici prin tensiunea emoțională, prin suplețea și rigoarea față de text, prin muzicalitatea diafană și intuiția corespondențelor subtile. Pe lîngă numeroasele traduceri din poezia simbolistă franceză și belgiană, din Rimbaud, Verlaine, Valéry, Verhaeren,

Maeterlinck, un examen dificil, trecut cu succes, au fost, pentru Mihai Stănescu, versurile poetului german Stefan George și, încă și mai mult, simbolismul grec, din care traduce copios, știind să păstreze transparența difuză, vagul și imprecisul atmosferei simboliste. C. D. Zeletin este un pasionat și sensibil traducător al lui Verlaine ; Mihai Rădulescu are, în traducerile din poeții scandinavi și englezi, din Oscar Wilde și James Joyce, intuiția rimei expresive, fiind foarte atent la conotațiile cuvintelor ; în traducerile din simbolismul spaniol, Darie Novăceanu reușește o nuanțare fină cu ajutorul unui lexic bogat bine strunit ; în traducerile din poezia germană, din Nietzsche sau Hugo von Hofmannsthal, Venera Antonescu, selectează, cu rafinament, cuvintele după forța lor sugestivă ; o traducătoare talentată din poezia simbolistă germană, rusă și maghiară, este Livia Bacâru, după cum reține atenția, prin limpezimea expresiei și respectul față de textul original, Corneliu Barborică — traducînd din simbolismul rus și slovac — și Ion Petrică din poeții polonezi.

Antologia de față are, astfel, nu numai o valoare științifică, documentară, ci și sensul unei pledoarii pentru revalorizarea simbolismului, pentru relevarea caracterului afirmativ, creator și actual al acestei mișcări literare, care a fundamentat limbajul poetic modern și a contribuit la demonstrația că *«nu există viață autentică în afara valorilor sufletești și spirituale»*.

Rodica FLOREA

Nestor Camariano, Athanassios Christopoulos, sa vie, son oeuvre littéraire et ses rapports avec la culture roumaine, *Salonic, Institutul de Studii Balcanice, 1981, 340 p.*

Prețioasa monografie închinată «noului Anacreon», poetului delicat și sentimental atît de îndrăgit de români, a apărut la sfîrșitul anului 1981, cîteva luni înainte de dispariția prematură a învățatului nostru neoelenist. Cartea este rodul unei munci de o viață, căci paralel cu multe alte preocupări științifice și numeroase publicații privind istoria relațiilor româno-grecești, Nestor Camariano strîngea cu pasiune toate datele privind viața și opera lui Ath. Christopoulos. Scopul său nu era însă numai completarea biografiei și bibliografiei poetului, ci punerea la punct a unor chestiuni controversate, corectarea unor erori care persistau în istoriografie. De aici și aspectul polemic al multor pasaje ale cărții.

Găsim asemenea precizări în special în primul capitol, care redă detaliat viața și activitatea politică a lui Christopoulos, arătînd că N. Koritzas este autorul biografiei sale și adăugînd elemente interesante, ca de exemplu, întîlnirea poetului cu contele Marcellus la Constatninopol, relațiile sale cu Ioan Caragea — după disgrația Moruzeștilor — și mai ales cariera sa în Țara Românească, în calitate de judecător, președinte de tribunal, membru al Sfatului domnesc, colaboratorul deseori solicitat al legislatorilor țării. Datorită mai ales arhivelor inedite Hagi Ianuș și Hagi Pop, Nestor Camariano reconstituie legăturile întreținute de poet cu Eteria, precum și unele perioade mai puțin cunoscute ale vieții sale în frumoasa Țară Românească, în care s-a stabilit pînă la moarte.

Un capitol deosebit de interesant al cărții este acela în care, reluînd preocupări mai vechi cu privire la *gramatica* lui Christopoulos, autorul subliniază rolul Societății literare greco-dacice în apriga polemică susținută de intelectualii greci în problema limbii și analizează raporturile dintre concepția lingvistică a poetului grec și aceea a lui Heliade Rădulescu și a cunoscutului om de cultură bulgar Vasile Aprilov.

Cu cel de al treilea capitol, Nestor Camariano pătrunde în opera literară a lui Christopoulos, ocupîndu-se de drama eroică *Achille* — una dintre primele piese originale în greaca modernă — într-o amplă prezentare a ediției sale, a subiectului, a reprezentațiilor și traducerilor în limba română. Autorul își exprimă convingerea că, atunci cînd G. Sion, traducătorul piesei, i-o atribuia lui Metastasio, el o făcea din prudență, considerînd că limba greacă intrase într-o perioadă de declin, în țările române, și că se pregătea o adevărată înflorire a curentului italian.

O privire generală asupra liricii fanariote și o foarte completă analiză a poeziilor erotice și bachice ale lui Christopoulos *(Cap. IV)*, dau la iveală

întreaga documentație existentă cu privire la cele treisprezece ediții din sec. al XIX-lea ale acestora, precum și la circulația lor manuscrisă. Subliniem — printre altele manuscrise descoperite de învățatul neoelenist — mss. 1367 de la Biblioteca Națională din Atena, care, alături de poezii de D. Solomos, Ath. Christopoulos și Tricupis, conține și un *Vocabular românesc*, care dovedește o dată mai mult strînsele legături dintre intelectualii români și greci din această perioadă de tranziție, de care vorbea Dimitrie Popovici în prefața sa la ediția scrierilor lui Heliade Rădulescu. Bogat ilustrat cu versuri, acest capitol prezintă arta poetică a lui Christopoulos, care se caracterizează prin delicatețe și grație. Nestor Camariano constată însă lipsa unor accente patriotice în poezia sa, cu toate că, atît în scrierea sa *Paralele politice*, cît și în proiectele sale pentru viața constitutională a grecilor moderni, Christopoulos a dat dovadă de mult simț civic, de o permanentă preocupare pentru eliberarea poporului grec.

Cap. VII, care tratează *Raporturile lui Christopoulos cu poezia lirică românească*, este deosebit de important pentru istoria noastră literară. Dacă în privința lui Costache Conachi autorul semnalează îndeosebi paralelisme — pe care N. Camariano le urmărește minuțios, atît în ce privește formația lor intelectuală, cît și cariera, mentalitatea și modul lor de a verifica — pe alți autori români (Nicolae și Iancu Văcărescu, Heliade Rădulescu, B. P. Mumuleanu, Anton Pann, Grigore Alexandrescu, George Săulescu și Gr. H. Grandea), influența exercitată de Christopoulos este mai directă. Autorul reproduce, în text paralel grec-român și adesea cu o traducere franceză, modelul grec și versiunea românească, demonstrînd larga circulație a poeziilor lui Christopoulos în tot cursul secolului al XIX-lea.

Utilitatea acestei vaste și erudite monografii este deci evidentă, căci cunoașterea operei lui Christopoulos și a ecoului său în literatura din Principate constituie un bogat capitol de relații literare româno-grecești. Ea va fi un ghid prețios al istoricilor și comparatiștilor prin bogăția elementelor inedite asupra vieții și operei poetului grec, care își făcuse o a doua patrie din «*fumoasa Valahie*».

N-am vrea să ne oprim aici, fără a evoca și alte aspecte ale neobositei activități pe tărîmul relațiilor româno-grecești ale lui Nestor Camariano, prea curînd dispărut, în plină putere de creație, cînd proiecta încă multe și valoroase lucrări.

Cu pasiunea unui arheolog și cu satisfacțiile acestuia, la fiecare descoperire documentară, Nestor Camariano a căutat să demonstreze, prin întreaga sa activitate științifică, puternicele legături ale culturii românești cu cultura greacă, la sfîrșitul sec. al XVIII-lea și în prima jumătate a sec. al XIX-lea. Pentru toți cei care studiem fenomenul cultural românesc în această perioadă, lucrările lui Nestor Camariano sînt contribuții indispensabile, care ne permit aprofundarea unor aspecte istorice sau comparatiste, datorită competentelor sale precizări de istorie literară, *Catalogului* întocmit pentru manuscrisele grecești de la Biblioteca Academiei R.S.R., *Bibliografiei analitice a periodicelor românești*, la care a contribuit substanțial și, îndeosebi, datorită studiilor sale atît de interesante privind începuturile literare ale lui Costache Negruzzi, ecoul lui Torquato Tasso și Goethe în literatura neogreacă, sau al lui Gessner și Bernardin de Saint-Pierre în literatura greacă și română, pentru a da doar cîteva exemple.

Pentru istoria politică, cartea sa închinată activității diplomatice a lui Alexandru Mavrocordat Exaporitul (Salonic, 1970), volumul de cîntece patriotice eteriste (București, 1966), ca și un întreg ciclu de studii și publicații documentare consacrate mișcării eteriste, lui Tudor Vladimirescu și Alexandru Ipsilanti, sînt tot atîtea valoroase contribuții. Publicarea, împreună cu Leandros Vranoussis, într-un elegant volum apărut la Atena, a memoriilor unui membru marcant al Eteriei, Athanasie Xodilos, întregește documentația unei perioade tulburi și controversate cu mărturiile obiective ale unui contemporan al evenimentelor din 1821, care nu reușise să le vadă tipărite în timpul vieții.

Recent a apărut la Atena o importantă publicație a sa, ediția *Manualului juridic* al lui Mihail Fotinopoulos (redactat la București în 1765—1777), realizată în colaborare cu prof. Valentin Al. Georgescu, prof. Pan J. Zepos și Anastasia Siphoniou-Karapas. Este vorba de descoperirea și analiza unui izvor juridic fanariot pentru care contribuția românească a fost esențială.

Dar opera vieții sale rămîne volumul închinat lui Christopoulos, ale cărui emoții în pregătirea apariției sale și la sosirea primelor exemplare am împărtășit-o cu toții. Această frumoasă carte, realizată în condițiile grafice excepționale, cu ilustrații și fascimile evocatoare, luminează un întreg capitol din cultura românească, cu un bogat material inedit.

Cornelia PAPACOSTEA-DANIELOPOLU

Aromunische Hirtenerzählungen aur dem Pindusgebirge. Von Neräiden, Moïren, Dämonen, Drachen, Toten und Träumen, *hrsg und übersetzt von Vassilis Noulas und Nicolas Zbinden, Madliger-Schwale Verlag, Zürich, 1982.*

Între 1969 și 1980, Vassilis Noulas și Nicolas Zbinden au înregistrat și transcris (sub îngrijirea lui Antonis Bousboukis) povestiri ale cuțovlahilor din Pind. Locuind în sate izolate în munți, aromânii vorbesc încă despre balauri și zîne, iele și duhuri, ursitoare și vrăjitori, ca despre niște ființe cu existență reală. Ei aduc astfel în lumea contemporană ecouri ale unor mituri străvechi, pe care le păstrează încă vii.

Vassilis Noulas descrie în *Postfață* bogăția culturii orale și complexitatea situației contemporane a grupului social din care provine. «*Noi, cuțovlahii* (spune Noulas) *ne asemănăm lui Anteus: cînd ne întoarcem la locul obîrșiei și al copilăriei noastre, ne unim cu pămîntul din care ne tragem și căpătăm putere și curaj. Inima mi se zbate în piept cînd, departe fiind de satul meu, aud melodii și cîntece din Gardiki și încep să joc totdeauna unde mi se întîmplă asta. Cu o asemenea obîrșie, ce să te mai înspăimînte? Chiar Moartea devine un prieten și un însoțitor prin viață*».

Încă de acum trei sute de ani, stolnicul Constantin Cantacuzino scria cu durere și teamă că această populație romanică va pieri sub loviturile neîndurătoare ale istoriei. Tache Papahagi își deschide dicționarul său cu afirmația că secolul XX este secolul dispariției aromânilor. Dar cărți ca aceasta pe care v-o prezentăm arată că cei patru sute de mii de vorbitori ai dialectului aromân sînt păstrătorii unei culturi ce aparține tezaurului universal, fără de care lumea ar fi mai săracă spiritual, așa cum mai săracă ar fi la dispariția oricăreia dintre comunitățile ei, mari sau mici. Remarcabil devine în acest caz faptul că în sprijinul autorilor volumului de la Zürich a stat participarea competentă a editorilor și tipografilor, precum și autoritatea morală a unor adevărați savanți și indoeuropeniști sau romaniști din Grecia și din Elveția. Ilustrațiile sînt semnate de Marianne Spalty.

Cătălina VELCULESCU

II. Reviste

Transilvania

an XI, nr. 1—12, 1982, Sibiu

Mensualul «politic, social-cultural și literar» de la Sibiu nu are aspect provincial pentru că nu are complexul provincialismului. Cum semnul distinctiv al acestuia pare a fi goana după scriitori — și în special după critici — de la «centru», *Transilvania* i se sustrage prin faptul că și-a creat o echipă de valoroși critici și istorici literari locali, capabili a susține, la rigoare prin sine, cota onorabilă a revistei (spun asta, deoarece o publicație literară se recomandă — ca orientare, structură și program — prin *critica* sa, în primul rînd). Nota ei de regionalism este una pozitivă, sporindu-i personalitatea și prestigiul, și se referă la constantele preocupări legate de spațiul sibian și transilvan în genere — într-un fel judicios, fără exaltarea patriotismului local. În acest sens, sînt de relevat: grupajul de articole *Din cronica revistei*

(în nr. 4 — unde pînă și locul *cronicii ediției* este luat de un portret al lui G. Bariț, în ipostaza lui de scriitor), articolul, din același număr, despre *Fama Lipschii* (însoțit de reproducerea, în facsimil și transliterație, a nr-ului 7 din cel dintîi ziar românesc). La fel, nr. 5, conceput monografic, se consacră *Rășinarilor*, iar nr. 7 publică texte ale unor scriitori germani actuali, din România, cronici la recente cărți aparținînd acestora, precum și traduceri din O. W. Cizek sau inedite P. Celan. Mai întotdeauna, erudita rubrică *Historia militans* se referă la tradiția transilvană, etc.

Cu totul excepțională e publicarea, în original și în traducere, a *Însemnărilor în limba germană din caietele lui Eminescu*, continuată, număr de număr, din iunie 1981 pînă în prezent. Tot în domeniul publicării de inedite se remarcă apariția versiunii dramatizate a romanului *Arhanghelii* de I. Agârbiceanu, despre a cărei existență nu se știa pînă la data reproducerii sale (în nr. 10, număr omagial de bună ținută). *Centenarul Vasile Pârvan* (nr. 11). s-a bucurat, de asemenea, de un grupaj interesant, din care remarcabil este articolul privindu-l pe memorialist și epistolier; cu ocazia centenarului Joyce, nr. 12 dă în fragment traducerea românească a romanului *Ulysses*.

Transilvania deține una dintre cele mai bogate rubrici ale actualității: *Miscarea literară*, numărîndu-se, totodată, între foarte puținele publicații de la noi ce dau cu regularitate și în adevăratul înțeles al cuvîntului o *Cronică a ediției*, adică o analiză amănunțită a ediției ca atare, și nu divagații despre scriitorul editat. Între altele, din numerele pe 1982: *cronicile* la *Opere — I*, Mihail Sadoveanu, la *Opere X* Tudor Vianu, la *Istoria...* lui G. Călinescu și la *Cronici turcești privind Țările Române*.

Întotdeauna interesantă prin numărul de publicații analizate dar și prin spiritul critic care o guvernează este *Revista revistelor*, concepută într-un mod personal, prin organizarea materialului pe genuri (poezie, proză, istorie literară, critică etc.). Dintre *cronicile literare* ale publicației am reținut pe acelea la *Săptămîna nebunilor* de Eugen Barbu și la *Imnele Țării Românești* de Ioan Alexandru, pentru independența aprecierilor; mai puțin convingătoare cronica la Grigore Vieru *(Izvorul și clipa*, nr. 1). Prin articolul *Javert, Jean Valjean și Florea Firan pe urmele lui Arghezi* (nr. 1), spiritul critic al revistei înregistrează o secvență de ecarisaj în cea mai bună tradiție maioresciană.

Și pentru că admirăm ținuta neprovincială a *Transilvaniei*, găsim potrivit a încheia această succintă prezentare amintind studiul *Scurte precizări despre literatura universală* (nr. 11), adevărată expunere de program, încercare erudită de redefinire a conceptului astfel încît să se acorde o atenție egală tuturor literaturilor lumii.

Nicolae MECU

Steaua
an. XXXIII, nr. 1—12, 1982, Cluj

Dintre revistele mensuale de *«literatură, artă, cultură»* existente la noi, *Steaua* își onorează statutul chiar și atunci cînd, prin forța împrejurărilor, e nevoită să acorde un spațiu mai larg comentariilor ocazionate de centenare (cum ar fi în 1982: Ion Agârbiceanu și Vasile Pârvan), aniversări sau comemorări *(I. L. Caragiale — 130 de ani de la naștere și 70 de ani de la moarte)*.

Preocupările sale de istorie și teorie literară se concretizează nu doar în sporadice articole omagiale (prezente, firește și ele), ci în efortul de a oferi o cît mai diversă gamă de documente (multe dintre acestea inedite), precum scrisorile schimbate între B. P. Hasdeu și M. Gaster (nr. 4), *Epistolarium pers-pessician* (în același număr), Vladimir Streinu *«poet și traducător inedit»* (nr. 6), *Scrisori Agârbiceanu*, sau *Ion Barbu inedit* (ambele, în nr. 9).

Să menționăm, apoi, colaborarea lui Nae Antonescu cu micromonografii de reviste (mai toate intrate în uitare), toate suscitînd un deosebit interes prin bogăția și exactitatea informației.

Dealtfel, nu există număr care să nu ofere fie «recitirea» vreunui clasic, fie amănunte asupra procesului de creație al unor opere celebre (Bazil Gruia — *Laborator poetic blagian*, nr. 9), fie, în sfîrșit, aspecte mai puțin cunoscute din activitatea sau intimitatea existențială a marilor scriitori (vezi: *Sadoveanu* —

critic literar, nr. 8 ; sau *Biblioteca lui Liviu Rebreanu*, nr. 9).

În plus, se remarcă, mai ales la comentatorii tineri, tendința de a *reciti* cu un ochi proaspăt, și de a analiza, cu mijloacele criticii moderne, operele clasice, subliniind, spre exemplu, «funcția actanțială» căpătată de *Scrisoarea pierdută* (V. Fanache — *Meditație la o capodoperă*, nr. 1), sau demonstrînd, pe baza unei analize «textologice», valoarea cunoscutei proze caragialiene *Tal* (Maria Vodă Căpușan — *O aventură a textului*, nr. 1). Rezultatele nu sînt, însă, totdeauna cele scontate. Am spune chiar că dimpotrivă. Într-un «*exercițiu de stilistică barocă*», aplicat la opera lui Miron Costin (nr. 5), Cristian Livescu se referă, printre altele, la «*elementul iterativ al construcției*», «*folosit ca o obsesie subminatoare a perfecțiunii*». Un limbaj sofisticat, adesea dublat și de violentarea regulilor gramaticale elementare ; s-ar fi cerut evitate astfel exprimări de tipul : «cititorului nu-i *va pare* nici monotonă» etc. (*Monotonă* poate nu, dar *agramată* în mod cert !)

Deși nu dispune de o *cronică* permanentă a *edițiilor* (ca aceea a *traducerilor*, să spunem), totuși revista comentează prompt «evenimentele» editoriale din sectorul respectiv : F. Fanache consemnează începutul ediției *M. Sadoveanu — Opera omnia* (nr. 2); iar Mircea Zaciu întreprinde un bilanț asupra ediției *Liviu Rebreanu — Opere* (nr. 3) etc.

Preocuparea pentru problemele de istorie literară se manifestă și-n modul în care este operată selecția cărților în cadrul *Cronicii literare*. Luînd bunăoară, în discuție *Viața lui G. Călinescu*, de Ion Bălu, sau *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, de Al. Piru, doi dintre *cronicarii* revistei, Mircea Zaciu și G. Grigurcu repun, de fapt, în dezbatere principiile întocmirii unei monografii, biografii sau istorii a literaturii.

Sobră, informată și uneori chiar incitantă, beneficiind de colaborările unor specialiști cunoscuți, *Steaua* oferă cititorilor materiale istorico-literare de un maxim interes.

Dorina GRĂSOIU

Caiete critice

nr. 10, 11, 12 — 1982

În 1982, an marcat pe frontispiciul revistei ca al șaptezeci și șaptelea de la prima apariție, *Viața românească* urmează tradiția, relativ recentă, a suplimentelor trimestriale care apar sub îngrijirea biroului Secției de critică și istorie literară a Asociației Scriitorilor din București sub titlul *Caiete critice*.

Numărul 10 al *Caietelor critice*, publicat în luna martie 1982, continuă seria de articole începută în anul precedent sub titlul *Limbajele liricii române moderne și contemporane*. Majoritatea contribuțiilor incluse aici sînt, de fapt, analize de text care își propun descifrarea și punerea în relief a unor elemente caracterizante pentru secțiunea cronologică respectivă a poeziei românești. Indiferent de întinderea zonei pe care o abordează, autorii păstrează conștiința aparteneței acestor texte la un *corpus* de o certă specificitate, făcînd astfel pași în direcția istoriei literare : așa se întîmplă cu Ion Pogorilovski, scriind *Preliminarii la descrierea unui arhetip al liricii autohtone*, sau cu Alexandru Călinescu și Mircea Scarlat, analizînd limbajele poetice ale unor Florin Mugur sau Ileana Mălăncioiu.

Asemenea atracție a istoriei literare nu poate fi considerată întîmplătoare sau nesemnificativă, din moment ce numărul 11 al *Caietelor critice* (august 1982) este dedicat în întregime raporturilor dintre critica literară și istoria literaturii.

Problemă dintre cele mai acute ale cercetării literare actuale, «criza istoriei literare» s-a născut din necesitățile firești de înnoire ale unei discipline care progresase prea puțin în decurs de peste un secol ; ea a fost insistent teoretizată și dezbătută în anii '60, în perioada de avînt a cercetărilor de tip formalist pe care le denumim cu termenul, uneori imprecis, de «structuralism». Aceste orientări contestau vechii istorii literare dreptul de acces la judecarea literaturii, opunîndu-se în special ideii de evoluție, de progres al formelor artistice, și viziunii «genetice» a literaturii, adică considerării acesteia

ca un proces care își are cauzele în afara sa. Cu timpul, cei mai înverșunați adversari ai diacroniei, au revenit asupra exclusivismului inițial, mulțumindu-se să-și precizeze poziția de pe care admiteau posibilitatea unei istorii literare : un domeniu circumscris la specificitatea fenomenului literar (numită de Jakobson «literaritate»), și regăsirea poziției criticului-cititor, receptor și el, condiționat de aceiași factori ca și publicul epocii, al operei literare pe care are pretenția să o inserieze într-o tradiție.

O trecere în revistă a succesiunii punctelor de vedere în aceste probleme realizează articolul Irinei Bădescu, *Discursul critic sau „istoricul fără voie"*. Pornind de la a constata actualitatea problemei reconcilierii formalismului cu istorismul, Monica Spiridon încearcă în *Vîrsta modernă a unor false antinomii* un pas mai departe, exemplificînd cu analiza unor modalități ale scriiturii sadoveniene sensurile viziunii istorice contemporane.

Cu numărul 12 al *Caietelor critice* (octombrie 1982) revin pe primul plan problemele de teorie a textului. Sub titlul *Statutul personajului literar : puncte de vedere* sînt grupate articole referitoare la proza și dramaturgia românească actuală, în intenția de a delimita modalitățile specifice ale genurilor literare respective.

Corina POPESCU

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1981, nr. 1—4, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag

Cel de al 55-lea an de apariție al importantei publicații vest-germane editate de Richard Brinkmann și Walter Haug din Tübingen, reunește, în chip liber, fără rigorile impuse de limitele unor teme prestabilite sau ale unor rubrici fixe, studii de istorie și teorie literară, aplicate cu precumpănire asupra literaturii germane medievale și clasice. Perioadei moderne și contemporane i se consacră un spațiu mai redus, acoperit însă de contribuții substanțiale : studiul lui Werner Frizen închinat lui Th. Mann, interpretare a motivului țigării ca loc geometric al principalelor linii de forță ale romanului *Der Zauberberg*, de la metafizica erosului la mistica budhistă (*Die „bräunliche Schöne". Über Zigarren und Verwandtes*, nr. 1) ; analiza în termenii filosofiei lui E. Bloch pe care Barbara Belhalfaoui o întreprinde asupra romanului lui H. Hesse, descifrat ca parabolă a dialecticii topie/utopie (*Utopische Glasperlenspiele oder ist Hesses Roman eine Utopie*, nr. 1) ; dezbaterea deschisă de Manfred Lauffs în legătură cu lirica politică și cu o anume orientare critică pe seama ei, aceasta din urmă denunțată fiind, în spiritul unei polemici cumpănite și clarvăzătoare, ca impas ideologic și confuzie de valori (*Poesie, Politik und ein Professor. Über einen Aufsatz von Jost Hermand zur politischen Lyrik in der Bundesrepublik*, nr. 3). În aceeași sferă a oportunității imediate se înscrie și studiul lui Hans Fromm (*Von der Verantwortung des Philologen*, nr. 4), care este o multidimensională punere în discuție a condiției epistemologice și deontologice a cercetării literare (științificitatea fundamentării conceptuale, raporturile între disciplinele umaniste, necesitatea ineluctabilă a strategiei axiologice în abordarea fenomenelor literare, angajarea cu toată răspunderea a argumentului teoretic în orice demers interpretativ).

Fără demonstrație ostentativă de metodologii și limbaje ultramoderne, ci urmînd, dimpotrivă, direcții de cercetare cu solidă tradiție în spațiul de cultură și limbă germană, precum critica filologică (M. Curschmann, *Texte-Bilder-Strukturen. Der Hortus deliciarum und die frühmittelhochdeutsche Geistlichendichtung*, nr. 3), hermeneutica (M. Boetz, *Nachgeholte Hermeneutik. Zum Verhältnis von Interpretations- und Logiklehren in Barok und Aufklärung*, nr. 4), sociologia literară (S. Jüttner, *Grosstadtmythen. Paris-Bilder des 18. Jahrhundert*, nr. 2), tematologia (W. Frizen, *„Der Knabe lebt!" Über Christus-Imitationen bei Wagner, Nietzsche und Th. Mann*, nr. 3), istoria de idei — *Geistesgeschichte* (Chr. Angelet, *Die romantische Landschaft und der Mythos des primitiven Menschen*, nr. 2) etc. ; studiile de față sînt în marea lor ma-

joritate importante din cel puțin două motive. Mai întîi, pentru că reprezintă rodul unor *cercetări intensive* care, ca atare, se străduiesc să ofere, în raport de nivelul de la care fiecare în parte a pornit, un plus de informație istorică ori teoretică. Astfel, bunăoară, Hans Krämer *(Zum neuen Platon-Bild,* nr. 1) revizuiește teoria principiilor platonice, în lumina tradiției indirecte, și propune o altă imagine, diferită de cea clasică, a rolului lui Platon în istoria filosofiei ; Michael Böhler *(Die verborgene Tendenz des Witzes. Zur Sociodynamik des Komischen,* nr. 3) identifică în *Witz* un proces de integrare transcendentă care îi permite să degajeze un nou model, socio-dinamic, al comicului de limbaj ; articolul lui John Hennig *(Goethes Kenntnis des italienischen Schrifttums zur politischen Geschichte und zur Länderkunde,* nr. 1) este un fragment dintr-o lucrare mai amplă ce dă la iveală peste 250 de titluri cunoscute de Goethe în domeniul literelor italiene, titluri neînregistrate pînă acum de bibliografia poetului.

În al doilea rînd, studiile aici în chestiune sînt remarcabile pentru propensiunea lor evidentă, chiar și a acelora care în ansamblu se integrează condiției istorico-literare, către reflecția teoretică. Johann Anderegg *(Über Verständlichkeit oder : angepasste Sprache im religiösen Gebrauch. Am Beispiel der revidierten Lutherbibel,* nr. 4), spre pildă, pornit spre a judeca legitimitatea literară și teologică a ultimei ediții revizuite a Bibliei lui Luther, ajunge să trateze problema delicată a accesibilității în artă, aceea a relației complexe dintre poezie și religie, dintre textul „de serviciu" și textul poetic, de o manieră care să intereseze direct nu numai teologia ori istoria literară germană, ci în egală măsură stilistica, filosofia limbii și estetica oricărui spațiu de cultură.

Un material documentar interesant prin excelență sînt cele două scrisori inedite ale lui Th. Mann către fratele său H. Mann (din perioada 1903—1904) publicate de Hans Wysling în nr. 4 și însoțite de un comentariu pe măsură.

Viorica NIȘCOV

Revue de l'Histoire littéraire de la France

nr. 1—6, 1982

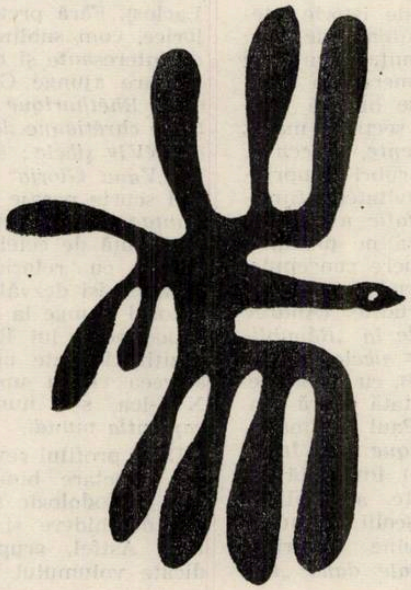
Aflată în al 82-lea an al apariției sale, cunoscuta publicație franceză, editată sub auspiciile Societății de istorie literară și ale Centrului Național de Cercetare Științifică din Franța, confirmă din nou cu cele șase numere din anul 1982 prestigiul de care se bucură unanim. Structurată pe trei secțiuni mari : *Articole, Note și documente, Recenzii,* completate de alte două rubrici cuprinzînd *Informații* din activitatea științifică și o bogată *Bibliografie* a lucrărilor de specialitate, revista ne prezintă ca și în anii trecuți numere concepute unitar (dar nu linear), cu o orientare evidentă spre studii erudite (Andrée Comparot, *La tradition de la „République" de Cicéron au XVIe siècle et l'influence de Lactance,* nr. 3), cu o rigoare a demonstrației împrumutată parcă din cîmpul științelor exacte (Paul Hoffmann, *Benjamin Constant critique de Jean-Jacques Rousseau,* nr. 1) împletită cu acea extraordinară finețe a analizei, atît de caracteristică școlii franceze (Philip Stewart, Madeleine Therrien, *Aspects de texture verbale dans „Les Liaisons dangereuses"*, în numărul 4, dedicat în întregime lui Choderlos de Laclos). Fără pretenția unei selecții valorice, vom sublinia concluziile deosebit de interesante și mai ales convingătoare la care ajunge Gérard Defaux în studiul *Rhéthorique humaniste et Scepticisme chrétienne dans la première moitié du XVIe siècle : Empédocle, Panurge et la „Vana Gloria"* (nr. 1).Pornind de la trei scurte pasaje din primul text al lui *Pantagruel,* în aparență independente unul față de celelalte, dar care puse în relație cu retorica și codul cultural umanist își dezvăluie semnificația reală, autorul ajunge la o subtilă reevaluare a capodoperei lui Rabelais, cu însemnate poziții cîștigate pentru o reconsiderare a ceea ce în umanismul secolului al XVI-lea s-a numit *Hellenismus* sau *sapientia mundi.*

Dacă profilul revistei impune un cîmp de cercetare bine delimitat, sub aspect metodologic studiile vădesc o amplă deschidere și o uimitoare elasticitate. Astfel, grupajul de articole dedicate volumului *Gravitations* de Jules

Supervielle, unul din cei mai interesanți poeți francezi ai secolului nostru (Jacques Robichez, *Portrait de Supervielle dans „Gravitations"*, Paul Viallaneix, *La poétique de l'espace dans „Gravitations"* și Michel Décaudin, *Sur la prosodie de „Gravitations"*, nr. 1), reușește tocmai datorită varietății metodologice să compună un Supervielle inedit, fascinant, foarte aproape de sensibilitatea poetică a celei mai stricte contemporaneități. Nu mai puțin, cele două numere dedicate centenarului nașterii lui Roger Martin du Gard (nr. 5 și 6), impresionează prin paleta extrem de bogată a abordărilor critice consacrate unuia și aceluiași scriitor : studii de literatură comparată (Martha Onan, *Roger Martin du Gard aux États-Unis* și Shenji Tanamura, *Roger Martin du Gard au Japon)*, de cercetare arhivistică (Florence Callu, *Le fonds Roger Martin du Gard de la Bibliothèque Nationale*), de critică psihologică (André Daspre, *Le regard de Roger Martin du Gard dans „Maumort"*), de analiză textuală (Grant E. Kaiser, *„Les Thibault" et l'art de lire)*. O mențiune aparte se cuvine studiului *„Le Journal" de Roger Martin du Gard*, semnat de cunoscutul exeget al romancierului francez, Claude Sicard, care are meritul de a depăși simpla prezentare sau analiză a unor pagini inedite, printr-o teoretizare incitantă a raportului *jurnal — operă* în cîmpul creației literare.

În prezent, cînd în domeniul istoriei literare se face tot mai simțită necesitatea repunerii în drepturi a activității de elaborare a instrumentelor de lucru (ediții critice, bibliografii și dicționare de specialitate, culegeri de documente, etc.) — latură considerată deseori mai aridă și mai puțin spectaculoasă —, prestigioasa revistă franceză consacră aproape în întregime un număr (al doilea) publicării corespondenței inedite a lui Montesquieu, exemplar comentată de René Pomeau, personalitate marcantă a istoriei literare contemporane. Cele două articole : *Montesquieu et ses correspondants* și *Principes de l'édition*, precum și numeroasele comentarii pe marginea scrisorilor publicate, scot în evidență legăturile multiple ce se pot stabili între viața sau opera lui Montesquieu și aceste documente inedite : de la deslușirea unor aspecte mai puțin cunoscute din viața intimă a marelui iluminist francez, la studierea influențelor filosofiei engleze sau a receptării lucrării istorice *Considérations sur les Romains*. De altfel, ca o încununare a eforturilor făcute de revistă în direcția formării corpusului istorico-literar al instrumentelor indispensabile de lucru, această veritabilă ediție a *Corespondenței* inedite a lui Montesquieu a obținut recent premiul anual decernat de Academia Montesquieu din Bordeaux.

Luminița BEIU-PALADI



Vignetele :
Duca Miron

BREVIAR

(ianuarie — martie 1983)

În cadrul acțiunilor vizînd dezbaterea unor teme fundamentale cu privire la direcțiile de dezvoltare și specificul culturii și civilizației românești în lume, Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a organizat în ziua de 19 ianuarie un colocviu cu tema *Vocația europeană a culturii române*, la care au prezentat comunicări Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Gh. Ceaușescu, Mihai Moraru, George Muntean, Corina Popescu și Mihai Vornicu. Parte dintre acestea sînt consemnate, în versiuni rezumative, în cuprinsul numărului de față al revistei ● Între 1 ianuarie și 28 februarie cercetătoarea Stefana Tarinska de la Institutul de literatură al Academiei de Științe din Sofia a efectuat o vizită de documentare în țara noastră avînd drept scop cercetarea vieții și activității în România a scriitorului bulgar D. Veliksin. Urmărind, de fapt, un obiectiv mai general și anume relațiile culturale româno-bulgare, investigațiile documentare întreprinse de Stefana Tarinska se vor finaliza într-o lucrare, realizată în colaborare cu Rodica Florea, în cadrul acordului bilateral semnat de Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia de Științe din Sofia ● Cu ocazia *Zilelor „Cronicii"*, la Iași, a avut loc colocviul cu tema *Valori clasice în receptare modernă* la care, din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" au participat Nicolae Florescu, Andrei Nestorescu și I. Oprișan, împreună cu Edgar Papu și Mircea Martin, alături de Constantin Ciopraga, Al. Călinescu, Mihai Drăgan și Dan Mănucă. Totodată, reprezentanții redacției noastre s-au întîlnit la Institutul de lingvistică și folclor din localitate cu N. A. Ursu, Alexandru Teodorescu, Dan Mănucă și Ioan Holban, într-un instructiv schimb de experiență ● Alte întîlniri ale redacției noastre cu cadre didactice din țară, aflate la București în perioada cursurilor de perfecționare, au avut loc la 10 și 17 februarie la Facultatea de limba și literatura română ● Inspectoratul județean Călărași a organizat la 18 martie, în colaborare cu Casa personalului didactic, un simpozion cu tema *Panait Istrati — 55 de ani de la apariția romanului „Ciulinii Bărăganului"*. Discuțiile au fost conduse de Al. Săndulescu și Marcel Duță. ● Zoe Dumitrescu-Bușulenga și George Munteanu au fost amfitrionii unui dialog dedicat aniversării *Luceafărului* eminescian, desfășurat în ziua de 19 martie la Casa corpului didactic din București. Cu această ocazie au fost prezentate profesorilor din Capitală preocupările actuale ale *Revistei de istorie și teorie literară* ● Cercul integrat de sociologie literară ce-și desfășoară activitatea lunar în cadrul Institutului nostru a dezbătut în acest prim trimestru de existență următoarele teme: *Conceptul de lectură din perspectivă sociologică și critică* (organizator Paul Cornea); *Două modele explicative transcendente textului: modelul sociologic și modelul psihanalitic* (organizator Roxana Sorescu); *Contribuții la o semiotică a titlurilor volumelor de poezie contemporană (1952—1981)*, (organizator Mircea Vasilescu, student în anul III la Facultatea de limba și literatura română din București). La discuții au participat Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Mircea Anghelescu, Florin Berindeanu, Elena Loghinovski, Nicolae Mecu, Dan C. Mihăilescu, Mihai Moraru, Andrei Nestorescu, Mariana Pascu, Monica Spiridon,

Cătălina Velculescu, Stan Velea, Mihai Vornicu, studenții Elena Bortă, Mădălina Ciurea, Andra Șerbănescu, Iulian Costache, precum și Sung Shaofeng (doctorand, Beijing) ● La 29 martie a avut loc la Curtea de Argeș un simpozion *Urmuz* organizat de revista *Argeș*, la care au luat parte, cu comunicări, Nicolae Mecu și George Muntean ● Apariția numărului 1/1983 din noua serie a *Revistei de istorie și teorie literară* s-a bucurat de o călduroasă primire în coloanele ziarelor *Scînteia* și *România liberă*, ale săptămînalelor *România literară*, *Flacăra*, *Cronica*, *Orizont*, *Tribuna*, ale revistelor lunare *Astra* și *Argeș*, precum și în emisiunile culturale ale Radiotelevizіunii române. Tuturor acestora le adresăm mulțumirile noastre colegiale.

O prietenă a literaturii române

Cu întîrziere am aflat că anul trecut s-a stins din viață, la Tel-Aviv, după o lungă suferință, Dora Litman (Litany).

Profesoară la liceul «Focșenean», director al liceului «Arianu», membră a Institutului nostru încă de la înființare, în 1952, ea s-a mîndrit totdeauna cu faptul că viața i-a dat șansa de a fi avut în G. Călinescu — tînărul asistent al lui Ramiro Ortiz — un prieten al anilor de studenție («la italiană»).

De la studiile despre St. O. Iosif și Mihail Sebastian, la traducerile din I. Lewinsohn, Ioachim Prinz, Howard Fast, Martin Buber și pînă la ultimele contribuții, Dora Litman a adus în ceea ce a scris, în perioada cît a lucrat la Institutul „G. Călinescu", o motivație sobră și obiectivă, neuitînd niciodată ce datorează pămîntului românesc de care se simțea atît de legată.

O revăd și acum pe Dora Litman, în anii 1953—54, la o ședință în aula Academiei, alături de Alice Săvulescu, vorbind însuflețită vecinei sale despre romanul Bietul Ioanide *și despre excepționalele atribute ale artei călinesciene.*

În ultimii ani de viață, revenind de cîteva ori printre noi, și-a mărturisit bucuria pentru reușita de a fi înființat o catedră de limba română la Universitatea din Ierusalim. Pentru ea, însă era — constatăm acum, cu regret — prea tîrziu.

A fost un om de spirit, un prieten de calitate, o prezență umană și intelectuală fermecătoare.

Marin BUCUR

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT*

Capitolul II

1. Sacrificiul vedic capătă o mare amploare şi noi semnificaţii în literatura liturgică posterioară, cunoscută sub numele de *Brahmanas*. Acţiunea sacră, prin care însul restaurează armonia în raporturile lui cu forţele naturii (zeii vedici) sau le cere ajutorul — este cu timpul personalizată, ca o forţă magică şi autonomă ce permeiază întreg cosmosul. Sacrificiul ajunge el însuşi un zeu, mai puternic decît ceilalţi zei, pentru că prin forţa lui îi suportă. Noţiunea aceasta magică a sacrificiului se întîlneşte şi în multe imnuri vedice; dar adevărata ei elaborare i-o dă *Brahmanele*. Aici ţelul sacrificatorului (şau oficiantului) nu mai este de a intra în raporturi — de cerere, sau armonie, sau iertare — cu zeii, ci de a ajunge el însuşi zeu prin obţinerea nemuririi. Sacrificiul e înţeles ca un joc de forţe sacro-magice care asigură calitatea de a fi zeu *(devatma)*. Funcţia lui e de a da o viaţă eternă în locul vieţei corporal-animice a oficiantului.

Că e vorba de o «nouă naştere», textele ne-o mărturisesc lămurit prin simbologia ce se aplică pieselor rituale şi diverselor acţiuni sacrificatorii. «Preoţii (brahmani) transformă în embrion pe cel căruia îi dau consacrarea *(dîkshâ)*. Ei îl stropesc cu apă: apa e semen virile..., îl fac să intre într-un hambar special: aceasta e matricea..., îl acoperă cu un vestmînt: e amnion...» *(Aitareya*, citat de *Levi*, Sacrifice, 104—105). Prin forţa sacrificială, ceea ce e omenesc şi trecător se transformă în divin şi etern. Virtutea sacrificiului nu piere însă odată cu reîntoarcerea oficiantului în viaţa de toate zilele, nesacră şi nesacrificială: după moarte oficiantul îşi recîştigă natura divină. De aceia şi «întoarcerea» lui în zona sacrificiului e plină de riscuri şi trebuie împlinită cu mari precauţii: pentru că se întoarce din divinitate la umanitate.

Concepţia aceasta despre sacrificiu ca instrument de divinizare evoluează, şi găsim în unele *Brahmane* afirmaţia că numai «cei ce ştiu sunt nemuritori». De la ritualismul magic se trece la gnoză, evoluţie ce va fi desăvîrşită pentru întîia oară în India de către *Upanishade*. Dar *Brahmanele* ne interesează aici şi din alt punct de vedere: pentru ideia substituţiei sacrificiului prin asceză şi chiar

---

* Descoperită cu cîtăva vreme în urmă, pe cînd efectuăm investigaţii în fondul documentar al Universităţii din Bucureşti, *teza* de doctorat a lui Mircea Eliade ne-a fost pusă la dispoziţie cu devotată participare de către Sanda Trocmaer, şeful serviciului respectiv de arhivă, căreia îi exprimăm şi pe această cale profunda noastră gratitudine.

Transliterarea textului s-a făcut în conformitate cu normele ortografice în vigoare. Punctuaţia a fost şi ea actualizată tacit. Am respectat totodată unele particularităţi morfologice, specifice scriiturii autorului (mai de grabă ale epocii); astfel, am conservat diftongul — *ei*, la genitiv-dativul singular al substantivelor feminine articulate enclitic (ex. pregătirei, metafizicei etc.), precum şi forma *sunt* a prezentului indicativ, la persoanele I singular şi a III-a plural de la verbul *a fi*.

In general, se poate vorbi, la Mircea Eliade, de un acut simţ de perspectivă al evoluţiei limbii literare.

Constantin POPESCU—CADEM

o rudimentară practică yogică. Se substituie sacrificiului un sacrificiu intern, adică se identifică piesele rituale și acțiunile ceremoniale cu anumite organe și funcțiuni ale trupului omenesc. Iar ceea ce se obține prin sacrificiu — nemurirea, participarea la divinitate *(devatma)* — se obține și prin asceză sau yoga. Mai tîrziu, cînd practicile ascetice vor căpăta un substrat metafizic, se va afirma mai mult: că yoga și asceza sunt superioare sacrificiului, căci ele conduc la liberarea totală a sufletului — pe cînd sacrificiul conduce numai la divinizarea lui, și liberarea e superioară calității de zeu.

Vastitatea și ramificațiile doctrinelor *Brahmanelor* ne împiedică să precizăm cronologic evoluția acestor idei și evoluția noțiunii de substituire. *Brahmanele* sunt o adevărată junglă de doctrine și superstiții, multe contradictorii, în care se găsesc și germenii speculațiilor următoare, dar și un enorm balast. Totuși, valoarea acordată de *Brahmane* ascetismului și yogei ca un sacrificiu interior — e bine documentată.

Încă din epoca vedică se identifică, timid și confuz, valoarea sacrificiului cu valoarea ascezei *(tapas)*. *Rig Veda* (X. 167. 1) spune că Indra a cîștigat cerul prin *tapas*, și această idee apare clară în *Taittiriya Brahmana* (III.12.3.1.) care afirmă: «Zeii au obținut rangul lor divin prin austeritate *(tapas)*». De fapt, și *tapas* e tot un sacrificiu — și autorii *Brahmanelor* și *Upanishadelor* au înțeles aceasta. Dacă într-un sacrificiu vedic se oferă zeilor *soma* — unt topit și focul sacru — într-o practică ascetică se oferă un sacrificiu interior, în care funcțiile organice sunt identificate cu libațiunile și obiectele sacrificiale. Respirația e identificată adesea cu o «libație neîntreruptă». Două texte, pe care le traducem, ilustrează precis concepția aceasta a sacrificiului interior. Ea e creație fecundă în spiritualitatea indiană, și va putea păstra în sînul hinduismului chiar pe asceți și misticii cei mai autonomi; căci practicile lor ascetice vor fi întotdeauna un sacrificiu simbolic, și practicînd riturile sacre ei participă, încă, la comunitate.

«Ei îl numesc, *„agnihotra* interior». Cît timp un om vorbește, nu poate respira, și atunci el oferă răsuflarea vorbirii; cît timp respiră, nu poate vorbi, și atunci oferă vorbirea răsuflării. Acestea sunt cele două continuie și nemuritoare oblațiuni; treaz și dormind omul necontenit le oferă. Toate celelalte oblații au un sfîrșit și posedă natura actului *(karma)*. Cei vechi cunoscînd acest adevărat sacrificiu, nu ofereau agnihotra» *(Kaushitaki-Brahmana Upanishad, II. 5)*.

Aceeași idee, mai puțin crud expusă, o găsim și într-un text mai vechi, *Chândagya Upanishad* (v. 19—24): «Adevăratul nostru sacrificiu consistă în a face oblații *pranei* din noi. Cel care nu cunoaște acest sacrificiu interior, chiar dacă ar împlini un sacrificiu formal, zvîrle pur și simplu oblațiile în cenușe». Această formă de sacrificiu — asupra căreia vom reveni cînd vom discuta teoria răsuflărilor *(prana)* în fiziologia mistică indiană — se numește, deobicei, în cărțile orientaliștilor, «sacrificiul mental». Am numi-o mai degrabă, o interiorizare sacrifială a practicilor rituale; ea nu implică numai o *oraison mentale*, dar o asimilare liturgică mai vastă a funcțiunilor vitale omenești cu viața cosmică (Mircea Eliade, *Some aspects of the interiosation of the Hindu Ritual*, Roma 1932).

Înlocuirea ritualului cu o practică rituală interiorizată, cu yoga — se poate urmări prin toate etapele ei în literatura Upanishadică. În *Śvetaśvatara Upanishad* — o upanishadă destul de tîrzie, care cuprinde în germen doctrine *Samkhya* și *Yoga*, colorate cu o nuanță teistic-vedantină — se spune că cel care practică yoga ajunge nemuritor și fără vîrstă. Aici, yoga a înlocuit definitiv ritualele vedice care dăruiesc nemurirea. Prin practica yoga, adaugă *Śvetaśvatara Upanishad*, «se obține o stare de completă despersonalizare, *samadhi*, în care sufletul individual contemplă și se identifică cu sufletul universal». Dacă un om înțelept își ține ridicate cele trei părți ale corpului (pieptul, grumazul și capul) și își îndreaptă simțurile și mintea către inimă, el va traversa pe barca lui Brahman toate torentele care-l înspăimîntă. Ținîndu-și răsuflarea, evitînd orice mișcare, el trebuie să răsufle încet prin nări. Trebuie să-și stăpînească mintea, acest car purtat de cai nărăvași. El trebuie să-și continuie practica pe un loc neted, pur, fără foc și fără praf, plăcut, agreabil la vedere, plin de peșteri și adăposturi. Cînd yoga este îndeplinită, formele care apar întîi, producînd apariții în Brahman, sunt acelea ale fumului, soarelui, focului, vîntului, licuricilor, fulgerilor, și lunei. Cînd,

ca și pămîntul, apa, lumina, căldura și eterul, apar cele cinci calități ale yogei, atunci nu mai e nici boală, nici bătrînețe, nici suferință pentru acela care a obținut un trup produs de către focul yogei... «Asemenea unei oglinzi de metal care, acoperită cu praf, lucește din nou, după ce a fost curățită, tot așa este acela, mulțumit și liberat de durere, după ce a văzut adevărata natură a sufletului. Și cînd cu ajutorul adevăratei naturi a sufletului el vede, ca la lumina unui fulger, adevărata natură a lui Brahman atunci cunoscînd pe nenăscutul și eternul Dumnezeu care este dincolo de toate naturile, el este liberat de orice legătură». *(Śvetaśvatara Upahishad II 8—15).*

Se observă că practica yoga era destul de cunoscută în timpul cînd s-a compus această upanishadă, deși tehnica meditației nu e pe deplin expusă (lipsesc, de pildă, *dhârani* și *dhyana* ca etape pregătitoare transei ultime, *sâmadhi).* Scopul era abandonarea eului limitat și a întregei vieți psiho-mentale pe care o alimentează, pentru atingerea stării supreme, identitatea cu Brahman. În timp ce alte upanishade promovau contemplația metafizică drept singura cale pentru atingerea lui Brahman — revelația experimentală a identității efective dintre sufletul omului și sufletul cosmosului. *Śvetaśvatara* propune pentru atingerea aceleiași revelații experimentale o tehnică yoginică. Din acest punct de vedere, *Śvetaśvatara* poate fi socotită un text de mistică experimentală, în timp ce marele *Upanishade* rămîn de cele mai multe ori la scheme abstracte, metafizice, care slujesc numai ca puncte de plecare pentru meditația în singurătate. Faptul că expresia mistică *samâdhi* apare pentru prima oară în *Śvetaśvatara Upanishad* întărește părerea noastră că această upanishadă a fost compusă într-un mediu de mistică experimentală. Întîlnim aici o expunere destul de completă a practicii yoga.

Despre necesitatea introversiunei pentru a atinge punctul de plecare al contemplației mistice, ne vorbește *Katha Upanishad* (II.4.1) : «Simțurile noastre au fost create de Dumnezeu cu tendința de a se mișca în afară. De aceea omul privește mai mult în afara decît înlăuntrul lui. Rareori un om înțelept, doritor de viața nemuritoare, privește către sufletul său interior cu ochii îndreptați înlăuntru». Trecerea de la ritual la asceză — ambele doritoare de nemurire prin divinizarea omului — e de mult făcută. Înțeleptul caută de acum să depășească asceza prin contemplație mistică, prin exploatarea vieței sale interioare, prin purificarea și adîncirea meditației. Scopul nu mai e nemurirea obținută prin ritual sau prin puterea magică a ascezei, ci identitatea cu Brahman, cu sufletul cosmic.

Evident, această identitate nu poate fi obținută fără o anumită puritate ascetică. Asceza și spiritualitatea au mers întotdeauna mînă în mînă, în Indja ca și în altă parte. Ceea ce se schimbă, însă, e primatul ascezei ca atare, și înlocuirea valorii ei pur magice printr-o valoare instrumentală. Asceza începe a fi considerată ca o experiență preliminarie contemplației mistice. *Mundaka Upanishad* afirmă că *atman* nu poate fi realizat de un om care nu duce o tenace și austeră viață spirituală (III.2.4.) «Atît timp cît un om nu se simte dezgustat cu lumile în care îl aduc faptele sale și atît cît nu e convins că lumea care se află deasupra acțiunilor nu poate fi atinsă prin nici o acțiune, oricît ar fi ea de bună, nu are dreptul să intre în lumea spirituală, pe care trebuie să o caute cu smerenie, apropiindu-se de un *guru* care a realizat Sufletul» (I.2.12). Dezgustul de viața fenomenică — tranzistorie și dureroasă — e primul pas către renunțare și contemplație. «Acel om e socotit de Dumnezeu un adevărat Brahman, care e dezgustat de naștere, de moarte și de turburări mentale și fizice». *Shanka-smritti,* VII. 10—11 ; cf. *Manu,* II, 96). Manualele de mistică și de ascetică buddhistă stăruie asupra «dezgustului» ca element motrice al perfecțiunii morale și liberării.

În *Upanishadele* mai tîrzii — colorate din ce în ce mai accentuat de idei vedantine sau cuprinzînd amănunte asupra practicei *Yoga* — vom avea prilejul să urmărim dezvoltarea și valorificarea anumitor elemente de tehnică contemplativă. Teoria mistică a «răsuflărilor», pozițiile corporale, fiziologia ascetismului — sunt amănunțit expuse în literatura upanishadică tardivă. Le vom examina în capitolul dedicat fiziologiei mistice, unde vom constata încă o dată originile rituale ale misticei indiene, care a început prin a fi interiorizarea unui sacrificiu, pentru a sfîrși în experiența identității sufletului cosmic cu sufletul individual. În

același capitol vom încerca a dovedi esența pre-vedică și pre-ariană a practicilor *yoga*, pe care brahmanismul, ca și buddhismul le-a asimilat și le-a purificat, ridicîndu-le de la magie la contemplație.

2. Se pare că brahmanismul ortodox arian, n-a acceptat de la început și integral practica *Yoga*. Ea aparținînd straturilor pre-ariene — cum dovedesc săpăturile de la Mohenjo-Daro brahmanii arieni, autori ai *vedelor* și deținătorii ritualelor ortodoxe, nu puteau privi cu simpatie asemenea practici de barbar misticism. Statuetele găsite la Mohenjo-Daro și aparținînd civilizației de pe valea Indusului (3250 în. Chr. după calculele lui Sir John Marshall, în *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*, London, Probsthain, 1931), dovedesc că pozițiile clasice ale yoginului *(asana)* și practica meditației prin concentrarea privirii între sprîncene *(ekagrat)* erau cunoscute acelor societăți și se integrau perfect în religia lor, care se deosebea net de religia vedică a noilor cuceritori arieni, pentru că adora principiul feminin, natura, în timp ce pantheonul vedic e reprezentat numai de forțe masculine. Obîrșia practicii *Yoga* din religiile non-ariene și pre-vedice e perfect dovedită, deși fiind asimilate cu timpul de către vedism, au fost puse în legătură cu teoria și practica sacrificiului vedic și au ajuns, după cum am arătat, să înlocuiască însuși sacrificiul.

Rezistența ideilor brahmane împotriva acestor practici de mistică populară (căci civilizația de la Mohenjo-Daro n-a dispărut odată cu cucerirea ariană, ci s-a prelungit subteran, supraviețuind multă vreme în straturile populare), se poate ghici din anumite pasagii din literatura Brahmană. Totuși, cînd cele dintîi sinteze hinduiste s-au împlinit și ortodoxia brahmană a acceptat în sînul ei idei și practici autohtone (vezi *nota* de la finele acestui capitol), au fost asimilate și practicile *Yoga*. Literatura ortodoxă de la începutul evului mediu — care cuprinde însă documente mult mai vechi — e familiară cu fiziologia și mistica yoginilor. În, deosebi cărțile juridice pomenesc de yoga în legătură cu datoriile eremitului și purificarea păcatelor. Dacă cronologia literaturii indiene ar fi mai bine fixată, s-ar putea urmări rezistența împotriva yogei și continua ei victorie. *Yoga* e în cele din urmă acceptată, dar numai pentru brahmacarini (adică pentru studenții care învață *Vedele* cu ajutorul brahmanilor) și pentru pustnici. Lauda yogei variază în diversele enciclopedii juridice ortodoxe, căci, după cum spune Manu, «ascetismul și cunoașterea conduc la supremul Bine; prin ascetism se distrug păcatele și prin cunoaștere se atinge nemurirea» (XII, 107).

Cîteva texte principale vor ilustra cunoștințele tehnice asupra yogei, posedate și aprobate de către autorii ortodocși.

Vasishta Dharmashâstra XXV: «Hotărît, întotdeauna în practica *Yogei*, el trebuie, mereu, să-și rețină răsuflarea. Pînă la capătul unghiilor și pînă la capătul părului el trebuie să împlinească cea mai înaltă austeritate (5). Prin oprirea [expirației] se naște aerul; iar prin aer se produce foc, și atunci din căldură se formează apă; așadar el e purificat intern de aceste trei [elemente sacre] (6). Nici chiar prin severe austerități, nici prin zilnică recitare a *Vedelor*, nici prin sacrificii nu poate cel de două ori născut să atingă acea condiție pe care o atinge prin practica *Yoga* (7). Prin practica *Yoga* adevărata cunoaștere se obține; *Yoga* este culmea Legei Sacre; practica *Yogei* este cea mai înaltă și eternă austeritate; de aceea el trebuie întotdeauna să fie absorbit în practica *Yoga* (8)». *(The Sacred Laws of the Aryas*, vol. II, trs. G. Buhler, *S.B.E.* vol. 14, 1882, p. 125 și urmare). În aceeași carte practica *Yoga* capătă și o valoare purificatorie «Dacă neobosit își reține de trei ori răsuflarea după regula *Yoga*, păcatele pe care le-a făcut într-o zi și într-o noapte sunt pe loc distruse» *(ibid.* XXVI, 1). Aceasta dovedește încă o dată valoarea magică a ascetismului și identificarea ascetismului expiratoriu cu practica *Yoga*.

Vishnusmritti (Codul lui Vishnu) XCII: «Șezînd cu picioarele încrucișate, cu mîna dreaptă așezată pe cea stîngă, cu limba fixată pe palat, și fără să-și atingă dinții, cu ochii îndreptați în vîrful nasului, și fără să privească la nici una dintre cele [patru]i părți ale cerului, liberat de teamă, stăpîn pe sine, el trebuie să mediteze asupra sufletului, care este separat de cele douăzeci și patru de elemente... Dacă rămîne concentrat într-o asemenea meditație timp de un an de zile el obține starea de Yogi» *(S.B.E.* VII, trsl. Jolly, p. 285—286, Oxford, 1880).

În aceeași carte, *Vishnusmaritti*, se vorbește și despre meditația mistică asupra lui Vishnu, contemplat în toată măreția sa de zeu cosmic, așa cum l-am mai

întîlnit și în *Bhagavad-Gita*. Cînd yoginul e incapabil să se concentreze asupra sufletului fără formă *(nirâkâra)* el trebuie să mediteze succesiv asupra elementelor minții, intelectului, sufletului etc.; sau dacă e incapabil să atingă meditația supremă chiar pe această cale, el trebuie să mediteze asupra sufletului *(Purusha)*, ca și cum ar fi o lampă ce luminează în inima sa ca într-un lotus răsturnat. Această viziune care ajută concentrarea și facilitează transă mistică, e foarte comună în literatura contemplativ-ascetică indiană. Întîlnim în foarte multe manuale mistice această ascensiune de la contemplația pe bază vizuală, la contemplația directă, abstractă, care singură poate conduce la iluminarea supremă. Ceea ce e interesant de observat e caracterul magic al practicii *Yoga*, așa cum o înțelege și o expune *Vishnusmritti* — «orice ar medita, se obține de către cel care meditează; atît de mare e puterea misterioasă a meditației. De aceea yoginul trebuie să înlăture tot ce e pieritor din gîndurile sale și să mediteze numai asupra aceea ce este nepieritor. Dar nimic nu e nepieritor în afară de *purusha* (sufletul). Unindu-se cu el (prin necontenită meditație) yoginul obține liberarea finală» (XCII, 11—14).

În metafizica pură, Vedanta, practicile *Yoga* nu se bucură de importanța pe care i-o acordă alte sisteme filosofice indiene. *Shankara*, deși nu dezaprobă meditația *Yoga*, o găsește inferioară adevăratei meditații metafizice, obținute prin dialectica vedantină, care conduce la iluminare și liberare prin înțelegerea iluziei *(máyá)*. *Yoga*, spune *Shankara*, «conduce la posesiunea unor puteri extraordinare», dar «cea mai înaltă beatitudine nu se poate atinge pe calea Yogei» *(Vedanta Sutra*, vol. I p.223,298). *Shankara* reprezintă încă o reacțiune brahmană împotriva *Yogei* ca instrument de atingere concretă a Divinității prin meditație și devoțiune mistică. Adevărata *Vedanta* preferă cunoașterii mistice, devoționale, o cunoaștere pur metafizică.

Yoga, chiar pentru învățați, nu s-a disociat niciodată de practicile magice, de *clairvoyance*, transe, și «puterile» cu care a avut la început legături organice. Ramanuja, al doilea mare maestru al filosofiei Vedanta, își mărturisește astfel opiniile asupra practicilor Yoga: «Raihva, care prin puterea cunoașterii sale Yogice, știe tot ce se întîmplă în cele trei lumi...» *(Vedanta Sutra*, I.3.35; trs. Thibault *S.B.E.*, vol. 48, p. 340). Același Ramanuja e conștient însă că «cel mai înalt Suflet e direct intuit de acele persoane care practică concentrația mistică a minții», adică *Yoga (ibid.*, p. 273). Concentrația aceasta mistică este, însă, pentru Ramanuja legată întotdeauna de *bhdkti (ibid.*, p. 284), ca și *Bhagavad-Gita*.

S-au constatat originile rituale ale practicei *Yoga*, directa lor legătură cu asceza și magia, și rezistența pe care au întîlnit-o pînă ce au fost complet asimilate de religiozitatea și instituțiile civile brahmane.

NOTA:

Asimilarea practicilor autohtone, magico-yoginice, de către brahmanism nu e un fenomen unic în istoria religioasă și culturală a Indiei. Hinduismul, chiar în timpurile recente, în opera lui de expansiune și prozelitism, asimilează culturile locale în regiunile locuite de triburi non-ariene și non-dravidiene (aparținînd grupului tibeto-birman, Mon Khmer, etc.), transformînd zeii totemici în zeități brahmane și dînd interpretări noi, hinduiste, ritualelor barbare. Cînd asemenea triburi se convertesc la hinduism, ele adoră divinități hinduiste (de obicei divinități feminine, care simbolizează natura vegetală), dar nu apelează la serviciile vreunui preot brahman pentru cult și celelalte ceremoniale (cf. S.C. Mitra, *On the Conversion of Tribes into Castes in North Bihar*, în *Journ. Anthr. Soc. Bombay*, vol. XII, nr. 6, p. 735—743), semn care precizează întotdeauna caracterul non-arian, autohton, al triburilor. Chiar cînd acestea adoptă legislația hinduistă și regulile castelor, refuză totuși ajutorul brahmanilor. În mai toate culturile populare din India — adorarea pomilor, izvoarelor, lacurilor etc. — nu se întrebuințează un brahman (S. C. Mitra, *Notes on Tree-Cults in the Distr. of Patna in S. Bihar*, în *Journ. Bihar Orissa Res Soc.*, 1928, p. 278—279) pentru ceremonialul templului sau altarului. Majoritatea acestor idoli aborigeni (citeodată reprezentați prin cîte un fetiș) sunt identificați cu nenumăratele încarnații ale zeiței Kali. Astfel e cazul zeiței Kalijai, zeița tutelară a lacului Chilca din Orissa, a cărei origină aborigenă e dovedită și de faptul că i se sacrifică găini (S.C. Mitra, *The Cult of the Lake-Goddess of Orissa*, în *Journ. Anthr. Soc. Bombay*, XII, 1921, nr. 2, p. 190—197; din numeroasele studii ale acestui antropolog și folclorist, asupra problemei ce ne interesează — asimilarea culturilor locale, tribale, de către hinduism — trebuiesc citate următoarele: *On the Cult of the Tres-Goddess in Eastern Bengal*, în *Man in India*, vol. II, 1922, p. 228—241; *On the worship of the Pipal Tree in N. Bihar*, în *J.B.O.R.S.*: dec. 1920, p. 570—572; *On the Cult of the Jujube Tree*, în *Man in India*, vol. V. 1925, p. 115—131).

Anumite locuri și monumente, probabil adorate în India din timpurile preistorice, au fost îngloabate în hinduism și socotite sanctuare ale zeilor vedici. Același lucru și cu buddhismul, care, evoluînd dintr-o religie populară, a trebuit să accepte și divinități inferioare (Yaksas, Nagas, Devas), socotindu-le zeități protectoare ale venerabilelor *stupa* cu urmele lui Buddha (Ramprasad Chanda, *Medieval Sculpture in Eastern India*, în *Journ. Depart. of Letters*, Calcutta University, vol. III, p. 225—246, în special p. 236). Despre vicisitudinile buddhismului popular în India și relațiile lui cu culturile locale, vezi Nagendra Nath Vasu, *The Modern Buddhism and its followers in Orissa*; Benoy Kumar Sarkar, *The Folk-Element in Hindu Culture*, London, 1917 (p. 169, 181, etc.); Haraprasad Shastri, *Buddha Gana o Dohâ*, Calcutta, 1916 (în bengali).

Se știe că multe din religiile Indiei — chiar cele pur spirituale — păstrează încă fondul primitiv, animist, al culturilor aborigene (cf. P. C. Bagchi, *Primitive elements of Jainism*, în *Journ. Depart. Letters*, vol. V, 1921, p. 349—364). Dar marile influențe le-au primit arienii în India de la populațiile dravidiene, din sudul peninsulei, care și ele, se crede, au fost influențate de către civilizațiile maritime micronesiene. Începînd de la limbă și sfîrșind în filosofie, cuceritorii arieni au împrumutat și au fost influențați de către localnicii dravidieni. Caldwell a dovedit că flexiunea ariană datorează mult contactului cu populațiile dravidiene (cf. *A Comparative Grammar of the Dravidian or South-Indian Family of Languages*, p. 39, 225) și se pare chiar că o întreagă clasă a sunetelor cerebrale din sanskrită a luat naștere prin influența dravidiană (Grierson, *Linguistic Survey of India*, Calcutta, vol. IV, p. 279). Marea înrîurire se observă însă în religie, unde culturi aparținînd cu desăvîrșire altor zone decît cea ariană au fost integrate în hinduism și acceptate de către cei mai ortodocși brahmani (cf. Bishop Henry Whitehead, *The Village Gods in South India*, ed. II, Calcutta, 1921; W. T. Elmore, *Dravidian Gods in Modern Hinduism*, New-York, 1915).

Divinitățile locale (*gramadevata*) sunt specifice localităților dravidiene (G. Oppert, *On the original inhabitants of India*, Madras, 1893, p. 450 și urm.), precum și acele zeci de mii de duhuri (*Bhuta*), care intervin zilnic în viața și cultul sătenanului indian. Dar nu numai religia maselor a păstrat aceste elemente primitive, ci însăși marii zei indieni s-au conformat mentalității dravidiene (vezi în Oppert, capitolele: *Vishnu and Yoni* p. 329—331, și *Linga and Shiva*, p. 370—382).

Descoperirile de la Mohenjo-Daro au dovedit că Shiva era adorat de acele populații preindiene de pe valea Indusului, patru mii de ani în. Chr. Relațiile dintre dravidieni și populațiile de la Mohenjo-Daro sunt încă prea puțin cunoscute pentru a putea preciza istoria acestui zeu specific indian. Studii mai recente, asupra cărora vom reveni îndată, au descifrat o origină și mai depărtată—pre-ariană și pre-dravidiană — a multor credințe și simboluri indiene. Este în orice caz hazardat și cel puțin prematur să se spună, cum susține G. W Brown *The Sources of Indian Philasaphical Ideas*, în *Studies in Honor of Maurice Bloomfield*, Oxford Univ. Press, 1920, p. 75—88) că absolut toate marile intuiții și fundamentalele noțiuni ale gîndirii indiene aparțin dravidienilor, și că doctrina transmigrării sufletelor, de pildă, se întemeiază pe ideile animiste dravidiene, sau că *Upanishadele* au fost o ultimă elaborare a doctrinelor dravidiene. Ceea ce e adevărat e faptul că *puja*, cultul ca atare, nu aparține spiritualității ariene — ci e un exercițiu pur asiatic, crescut și dezvoltat pe pămînt asiatic. A trebuit să treacă mii de ani pentru ca hinduismul oficial, bazat pe cultul vedic (care era oficiat de brahmani) să accepte *puja*, un cult popular și propriu localnicilor. Spiritul acesta nonarian se relevă și în sisteme rituale sau filosofice ce depășesc religia folclorică; Tantra, de pildă, al cărui ceremonial și inconografie, meditație și contemplație, sunt străine spiritului arian.

După ce prof. Sylvain Lévi a încercat în fundamentalul său studiu *Pré-aryen et prédravidien* (*Journal Asiatique*, 1923, vol. II, p. 1—57) să pună la îndoială caracterul arian al multor nume din vechea geografie indiană și să sugereze o influență austro-asiatică, au apărut mai multe contribuții, majoritatea datorate lui Jean Przyluski, care au dovedit că asemenea influență austro-asiatică se descoperă și în alte domenii în afară de cel al faptelor lingvistice. De pildă, numerotația vegesimală — existentă și astăzi în Bengal — aparține domeniului austro-asiatic (J. Przyluski, *Bengali Numeration and Non-Aryan substratum*, în volumul *Pre-aryan and Pre-dravidian in India*, Calcutta Univ. Press, 1929, p. 25—

32 ; *La numération vigésimale dans l'Inde* în *Rocznik Orjentalistyczny*, vol. IV 1926, p. 230—237). Într-o serie de articole publicate în *Bulletin de la Société de Linguistique*, prof Przyluski a dovedit originea austro-asiatică a multor cuvinte din limbile moderne indiene. Iar în altă serie de studii (*La Princesse à l'odeur de poisson et la Nâgi dans les traditions de l'Asie Orientale*, în *Etudes Asiatiques* vol. II p. 265—284 ; *Le Prologue-cadre des Mille et une Nuits et le thème de svayamvâra*, în *Journal Asiatique*, 1924 p. 101—137), dovedește că unele legende mitologice indiene reflectează anumite aspecte ale civilizației maritime din sud-est. Ideea subiacentă e că forța magic-religioasă care creează eroii populari se află în ape. Către ape se îndreptă regii, sfinții, eroii, și simbolurile marine (scoica etc.), le comunică energia sacră de care au nevoie. Această ideie e net opusă Weltanschaung-ului popoarelor continentale, indo-ariene și chineze (cu care populațiile indiene ar fi putut veni în contact), care cred că zeii locuiesc în vîrful munților și în straturile superioare atmosferice. Dimpotrivă, civilizațiile micronesiene și austro-asiatice se deosebesc prin caracterul lor maritim ; societatea lor e matriarhală (și urmele matriarhatului și ale succesiunei prin descendență uterină se pot descifra încă în folclorul și mitologia indiană ; cf. *Prologue-cadre)* și suzeranitatea aparține femeilor. Chiar în cultul șarpelui se pot descoperi filiații cu civilizațiile oceanice ; cf. Vogel, *Serpent — Worship in ancient and modern India*, în *Acta Orientalia* vol. II, 1924, p. 279—312).

În legătură cu cele ce spuneam despre influența civilizațiilor austro-asiatice, cu simbolism acvatic, asupra Indiei, e interesant de observat că, în sudul peninsulei, oala și oala cu apă reprezintă de foarte multe ori divinitatea locală ,iar în festivaluri, imaginile divine sunt așezate sau înconjurate de oale (Oppert, op. cit. p. 267, 274). Există chiar o anumită *gramadevata* ca oală. În folclorul sud-indian se spune că mai mulți înțelepți au fost născuți în oale (Oppert, p. 67—68), asemenea lui Agastya și Vasishta din mitologia vedică. De asemenea, în *Devyupanishad* (citat de Oppert p. 425—426) se spune că origina Marei Zeițe Devi, principiul vital al cosmosului, se află în «Apa din mare». Detaliile acestea, care nu au fost cunoscute lui Przyluski, adaugă argumente noi la teza sa asupra relațiilor dintre civilizația dravidiană și austro-asiatică.

Cercetările etnologice ale lui James Hornell (cf. *The Origin and the Ethonological Significance of the Indian Boat designe*, în *As. S.B. Memoirs*, vol. VII. 1920) tind a dovedi, pe altă cale, o puternică influență polineziană asupra populației pre-dravidiene de pe coasta de sud a Indiei. De asemenea, prof. Dasgupta (cf. *A few types of Indian sendentary games*, în *J.A.S.B.* vol. XXII, 1926, p. 143—148, 211—213) a dovedit izbitoare analogii între anumite jocuri din India și Sumatra. Toate acestea, precum și alte multe cercetări, pe care nu le citâm atît pentru caracterul lor strict tehnic cît și pentru faptul că nu au atins încă rezultate definitive, contribuie la limpezirea acelei epoci din proto-istoria Indiei în care s-au plămădit cele dintîi sinteze fecunde între rase, și s-au realizat cele dintîi intuiții culturale, care vor fi întîlnite mai tîrziu de către arieni, vor fi asimilate, purificate și înălțate la valori universale. Se pare că adevărata plasmă spirituală a Indiei aparține zonelor culturale non-ariene. Arienii au fost barbarii, în comparație cu civilizațiile care existau pe valea Indusului în mileniul al IV-lea.

Dacă etimologia propusă de prof. Przyluski pentru cuvinte sanskrite *linga, langula, langala* e justă, și ele derivă din forma melanesiană *lak* — atunci simbolul întregului shaivism, *lingam* — simbolul erotic, trebuie pus în legătură cu religiile micronesiene (*Mem. Soc. de Linquistique*, vol. XXII, p. 205 și urm.). Trebuie să fim foarte prudenți în fața unor asemenea etimologii. Dar nu e mai puțin adevărat că foarte multe forme sanskrite, ireductibile la o rădăcină ariană, se explică prin limbile austro-asiatice.

Ceea ce trebuie să concludem din toate cercetările recente asupra importanței problemei influențelor autohtone asupra indienilor arieni — e faptul că India datorește mult mai puțin acestor năvălitori și mitologiei lor vedice, decît datorește străvechilor civilizații aborigene.

La lumina acestor precizări cercetările noastre asupra carcterului non-arian al practicilor *Yoga*, capătă un nou sprijin. *Yoga* a fost, însă, una din acele descoperiri a cărei creșteri nu s-a oprit niciodată. Folosită de mai toate religiile și sectele — ca o tehnică indispensabilă meditației — ea ajunge și un sistem filosofic și o cale de mîntuire, și un izvor de creație folclorică. După cum fecundează unul sau altul dintre straturile religiei indiene ; eremiții rătăcitori, brahmanii, sau poporul rămas la culturile lui locale.

Capitolul III

1. Raporturile organice între momentul istoric al apariției buddhismului și mișcările religioase populare, precum și ordinele călugărilor rătăcitori, constituie una din problemele cele mai stufoase și mai interesante din istoria religioasă a Indiei. Limpezirea lor ar fi slujit unei mai bune înțelegeri a celor ce vom spune în capitolul de față. Cum discuția aceasta, însă, depășește cadrele studiului nostru nu o vom ataca, ci îi vom enunța numai premizele și concluziile la care s-au oprit cercetările moderne.

Avînd a ne ocupa de relațiile dintre meditația și asceza buddhistă, pe de o parte, și *Yoga* și fenomenele similare, pe de altă parte, — trebuie să știm ce a fost buddhismul original, cum a evoluat el și întrucît se întrepătrunde cu zona fenomenelor Yoga.

Judecînd după canonul *pâli*, buddhismul a fost — în concepția și mesajul fundatorului — mai puțin decît o religie. A fost o chemare adresată direct omului, o etică — pentru că punea problema pe date umane, pe datul inițial al durerii existenței și căuta soluția numai prin efortul omului, prin luarea de cunoștință asupra esenței și originii durerii și liberarea prin cunoașterea cauzelor acestei dureri. Dacă acest mesagiu etic — care nu exclude o viață spirituală cenobitică, dar nici nu cădea în cealaltă extremă, a renunțării totale — a ajuns mai tîrziu o religie cu o eschatologie și o legiferare bine fixată, se datorește însuși succesului apostolatului celor dintîi misionari buddhiști. Convertindu-se pături din ce în ce mai umile, ele au introdus în buddhism concepția paradisiacă a religiilor populare, și au personificat însăși cele mai fundamentale abstracțiuni (Dharma, «legea») și au transformat treptele ascensiunei lui Buddha sau diversele stadii ale perfecțiunei spirituale, într-un pantheon.

Temelia buddhismului a fost «înțelegerea», și așa dar liberarea, prin meditație. Chiar dacă această meditație nu implica un regim strict ascetic, ea se înfiripa dintr-o viziune pesimistă a existenței, adică pe afirmarea durerii funciare a oricărei experiențe omenești, și, așadar, aparținea ascetismului. Meditația fiind un instrument pentru atingerea dezrobirei de durere, ea nu se putea dispensa de renunțare, așadar de o anumită asceză, deși fără excesele ascetismului indian contemporan (Jainiștii, de pildă, sau urmașii lui Maskara Goshala). Trebuie să reținem că fermentul buddhist s-a dezvoltat într-un mediu bogat în experiențe religioase, în ascetism și misticism — și că, fiind o cale de mijloc între ele, nu le-a exclus cu desăvîrșire. Chiar Buddha a practicat meditația *(Dhyana)*, ne spune canonul *pâli*[1].

Față de contemporanii săi — *parivrajaka* (religioși rătăcitori), magicieni *(siddhas)*, sectari și asceți de tot felul — Buddha nu dovedește prea multă simpatie. Încercările lui ascetice l-au dezgustat de extreme. În același timp — consecvent cu poziția sa etică — recunoaște că „puterile" *(siddhi*, în pâli *iddhi)* acestor religioși sunt prmiejdioase ascensiunii lor spirituale. «Ascetul, prin austeritatea sa, ajunge mîndru, scopul său e satisfăcut... Ajunge îmbătat de sine și de puterile sale, și fără nici o grijă...» *(Digha-nikaya*, XXV; *Udumbarikâ Sîhanâda-Suttanta*, trs. Rhys Davids, *Dialogues of the Buddha*, vol. III, p. 39).

Din textele canonului *pâli*, înțelegem că Buddha a cunoscut și a discutat cu foarte mulți religioși ai timpului, cu acei *parivrajaka* de care pomenesc dialogurile (Bimala Churn Law: *Gautama Buddha and the Paribrâjakas, în Journ. As. Soc. Beng.*, vol. XXI, 1925 pp. 123—136). Se află chiar liste de asemenea secte ascetice, fiecare cu caracteristica sa. În *Kassapa-Sîhanâda Sutta* se vorbește despre un ascet care stă întotdeauna în picioare și numit «cel care stă», altul «cel ce stă pe călcîie», altul «cel ce doarme pe pămînt», altul «cel care bea apă murdară» etc. Ceea ce critică Buddha în viața și activitatea acestora e patima lor pentru «puteri», încă o iluzie care poate lega omul de existență.

[Continuare în numărul viitor]

[1] *Anguttara Nikâya*, II, 245; *Magghima Nikâya*, III, 108; *Digha*, II, 200; II, 206; III, 15; *Samyutta*, I, 46, 55 etc. Vezi: Warren, *Buddhism in Traslation* (Harward Oriental Series, vol. 3, ed. VIII, 1922), secțiunea IV intitulată *Meditation and Nirvâna*, și Paul Oltramare, *La Théosophie Bouddhique*, Paris, 1923, p. 226 și urm.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

FROM THE CONTENTS :

Under discussion : *The European Vocation of Romanian Culture* (points of view and theoretical considerations by Giulio Carlo Argan, Al. Balaci, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Virgil Cândea, Samuel Domocos, Klaus Heitmann, Ştefan Pascu, Al. Rosetti, Eva Strebingerova, Kostas Valetas) ; Parallel Mirrors ; *I. L. Caragiale and E. A. Poe* (Mircea Zaciu) ; A. Stendhal Bicentenary : *Bilan critique d'une approche psychanalytique* (Robert André) ; The dialogue of arts : George Uscătescu about Brâncuşi ; *Why Do I write ? What Do I believe in ?* (Augustin Buzura) ; Petru Caraman — *An Allegorical Motif in Romanian and Polish Folklore* (I) ; Contemporary Profile : *Leonid Dimov* (Eugen Simion) ; Anton Dumitriu about an Eminescu manuscript ; Literary confessions : Radu Tudoran. In this issue, also, inedited texts by : G. Asachi, Liviu Rebreanu, Tudor Vianu. *A Spiritual Itinerary Michel Butor* (correspondence from Augsburg from I. Constantinescu). The publication in serials of the *Doctorate thesis* of Mircea Eliade continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Débat : *La vocation européenne de la culture roumaine* (points de vue et considérations théoriques par Giulio Carlo Argan, Al. Balaci, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Virgil Cândea, Samuel Domocos, Klaus Heitmann, Ştefan Pascu, Al. Rosetti, Eva Strebingerova, Kostas Valetas) ; „Reflets" : *I. L. Caragiale et E. A. Poe* (Mircea Zaciu) ; Bicentenaire Stendhal : *Bilan critique d'une approche psychanalytique* (Robert André) ; Dialogue des arts : George Uscătescu à propos de Brâncuşi ; *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Augustin Buzura) ; Petru Caraman — *Un motif allégorique dans le folklore roumain et polonais* (I) ; Présences contemporaines : *Leonid Dimov* (Eugen Simion) ; Anton Dumitriu à propos d'un manuscrit éminescien ; Confessions littéraires : Radu Tudoran. Dans ce numéro, de même, textes inédits par G. Asachi, Liviu Rebreanu, Tudor Vianu. *Itinéraire spirituel Michel Butor* (lettre d'Augsbourg par I. Constantinescu). On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Zur Disskussion : *Die europäische Bestimmung der rumänischen Kultur* (Ansichten und theoretische Blickpunkte ausgelegt von Giulio Carlo Argan, Al. Balaci, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Virgil Cândea, Samuel Domocos, Klaus Heitmann, Ştefan Pascu, Al. Rosetti, Eva Strebingerova, Kostas Valetas) ; Spiegelbilder : *I. L. Caragiale und E. A. Poe* (Mircea Zaciu) ; Das Zweihundertjährige Jubiläum Stendhal : *Bilan critique d'une approche psychanalytique* (Robert André) ; Dialog der Künste : George Uscătescu über Brâncuşi ; *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Augustin Buzura) ; Petru Caraman — *Ein allegorisches Motiv in der rumänischen und polnischen Volksdichtung* (I) ; Profil eines Zeitgenossen : *Leonid Dimov* (Eugen Simion) ; Anton Dumitriu über eine Handschrift von Eminescu ; Literarische Bekenntnisse : Radu Tudoran. In diesem Heft noch : unbekannte Texte von G. Asachi, Liviu Rebreanu, Tudor Vianu. *Geistiger Bildungsweg — Michel Butor* (aus Augsburg von I. Constantinescu). Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ :

Дискуссия : *Общеевропейское призвание румынской кильтуры* (точки зрения и теоретические соображения высказывают Джулио Карло Арган, Ал. Балач, Зое Думитреску Бушуленга, Вирджил Кындя, Самуель Домокош, Клаус Хайтман, Штефан Паску, Ал. Росетти, Ева Стребингерова, Костас Валетас); Параллельные зеркала : *И. Л. Караджале и Э. А. По* (Мирча Зачиу) ; Двухсотлетие Стендаля : Bilan critique d'une approche psyhanalytique (Робер Андре) ; Диалог искусств : Джордже Ускэтеску о Брынкуше ; *Почему пишу ? Во что верю ?* (Аугустин Бузура) ; Петру Караман — *Общий аллегорический мотив в румынском и польском фольклоре* (I) ; Портрет современника : *Леонид Димов* (Эуджен Симион) ; Антон Думитриу об одной рукописи Эминеску ; Литературная исповедь : Раду Тудоран. В номере публикуются также не издававшиеся ранее тексты Г. Асаки, Ливиу Ребряну, Тудора Виану. *Путь духовного развития Мишеля Бютора* (корреспонденция из Аугсбурга, И. Константинеску) ; *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 32, fascicula II, pp. 109—252

Lei 30

În numărul viitor:

- Recurs la «dosarul» *Scrinului negru*
- Confesiuni literare : Anton DUMITRIU
- Salvador DALI — Dialogul artelor
- *Bibliotecă de poezie românească* — alcătuită de Marin SORESCU
- F. KARLINGER despre N. CARTOJAN
- Inedit : *O satiră versificată din secolul al XVIII-lea*
- Harold PINTER şi cele şase ziduri ale singurătăţii

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti.
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

I 2791

3
1983
ANUL XXXI. IUL.—SEPT.

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXI
3 iulie septembrie 1983

Director fondator:

G. Călinescu

În acest număr:

- Recurs la «dosarul» *Scrinului negru*
- *Confesiuni literare:* Anton DUMITRIU
- *Mit și cultură* — premise ale unei interpretări comparatiste
- *Bibliotecă de poezie românească* — alcătuită de Marin SORESCU
- *Dialogul artelor* — Salvador DALI
- George BĂLĂIȚĂ — *De ce scriu? În ce cred?*
- *Profil contemporan:* Harold PINTER
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat (III)*

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1990

(16)

1 IUL. 2014

- IUL. 2005

Revista

de istorie

şi teorie

LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Colegiul editorial :

Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

I 2791.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista

de istorie şi teorie LITERARĂ

IANUARIE 2022

Anul XXXI, Nr. 3, Iulie — Septembrie 1983

Sumar

3 **Demnitatea culturii** (Revista de istorie şi teorie literară)

CĂLINESCIANA

I. Impresii

6 *Dimensiunile moralistului* (Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA) ; *Fascinante armonii sonore* (D. I. SUCHIANU) ; *Operă completă* (Nicolae MANOLESCU) ; *O primă a doua ediţie...* (Nichita STĂNESCU)

II. Contribuţii

12 *Doctoratul şi conferinţa universitară. Mărturii epistolare* (Nicolae MECU)

18 *În legătură cu «transferul» la Universitatea din Bucureşti* (C. POPESCU-CADEM)

21 *Opt zile în Franţa* (Cornelia ŞTEFĂNESCU)

III. Restituiri

26 *Ludwig Tieck* — fişe de istorie literară (Cuvînt înainte : Al. PIRU. Notă de ediţie : Georgeta STOIA-MĂNESCU)

39 *Recurs la «dosarul»* Scrinului negru — I (Pavel ŢUGUI)

POETICA

46 *Une théorie comparatiste de la littérature* — III (Adrian MARINO)

50 *Marginalii la teoria receptării* (Livius CIOCÂRLIE)

54 *Mit şi cultură — premise ale unei interpretări comparatiste* (Dan GRIGORESCU)

ANCHETA NOASTRĂ

58 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde George BĂLĂIŢĂ)

SAECULUM

CENTENAR N. CARTOJAN

59 *Contribuţii la cercetarea cărţilor populare* (Felix KARLINGER)

LIVIU REBREANU

62 *«Răscoala» — cinci decenii de la apariţie* (Augustin BUZURA)

DUILIU ZAMFIRESCU — 125 de ani de la naştere

63 *Corespondenţa scriitorului în receptarea criticii* (Al. SĂNDULESCU)

34959.

CONFESIUNI LITERARE

68 Anton DUMITRIU : «Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul» (Interviu realizat de Ileana CORBEA)

OGLINZI PARALELE

74 *I. L. Caragiale și Edgar Allan Poe* — II (Studiu de Mircea ZACIU)
80 *Leonid Andreev și simbolismul* (Ana-Maria BREZULEANU)
84 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez* — II (Prezentare de Iordan DATCU)

«ARCHIVU...»

89 *MIHAI EMINESCU : [Despre cugetare]* — III (Considerații finale de Eugen S. CUCERZAN și D. VATAMANIUC)
96 *O satiră versificată din secolul al XVIII-lea* (Comentariu introductiv și transcrierea textului de Mihai MORARU)

DIALOGUL ARTELOR

101 Salvador DALI
Fragmente dintr-un eseu... (Ion BIBERI)
104 TUDOR VIANU : *[În spațiul grădinilor]* — II

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

107 *Poezie populară* — comentată și antologată de Marin SORESCU

PROFIL CONTEMPORAN

113 *Harold Pinter și cele patru ziduri ale singurătății* (Mihai RĂDULESCU)
118 Michel BUTOR : *Itinerar spiritual* — II

CRONICA EDIȚIILOR

123 În dezbatere : *Istoria...* călinesciană. *Puncte de vedere* (Marcel DUȚĂ)
129 *Cronica lui Neculce într-o nouă ediție* (Dumitru VELCIU)

MATERIAL DOCUMENTAR

133 G. CĂLINESCU — TUDOR VIANU
De amicitia — strofe improvizate (Comentariu de Stancu ILIN)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

139 I. Cărți: D. Murărașu, *Mihai Eminescu. Viața și opera* (Mircea SCARLAT); Emil Turdeanu, *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament* (I. C. CHIȚIMIA) ; Irmgard Lackner, *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien* (Cătălina VELCULESCU) ; Timothy I. Reiss, *Tragedy and truth* (Niculina IVANCIU)

144 II. Reviste : *Viața Românească* (Marian VASILE) ; *The Modern Language Review* (Mihaela HAȘEGANU)

147 **BREVIAR**

149 **AQUA FORTE**

ÎN FOILETON

153 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — III (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

«Să punem cu putere în evidență superioritatea orînduirii noastre, pe baza faptelor, a realităților materiale și spirituale, să înarmăm întregul popor cu concepția nouă despre viață, despre comportarea în muncă, în societate, cu o concepție revoluționară în activitatea de ridicare a patriei noastre pe o nouă treaptă superioară de dezvoltare !»

NICOLAE CEAUȘESCU

DEMNITATEA CULTURII

Indisolubila interdependență dintre istoria și cultura unui popor, între manifestările politice ale celei dintîi și valențele spiritual-artistice ale celeilalte, face ca, dintotdeauna, momentele cruciale din evoluția unei civilizații să angreneze, într-o măsură sau alta, *întregul* organism social ; orice fapt politic fundamental își răsfrînge semnificațiile de-a lungul diferitelor trepte ale scării naționale de valori, astfel încît dimensiunea spirituală — în ciuda aparentei (sau teoretic presupusei) sale autonomii va fi, în chip dialectic necesar, re-orientată potrivit noii staturi socio-politice.

Un astfel de moment politic de rezonanță istorică fundamentală a fost, în viața poporului român, Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, prin ale cărui directive, precizări teoretice și decizii aplicative i s-au redat culturii române drepturi esențiale : dreptul la deplina independență spirituală, paralel cu libertatea racordării la circuitul mondial de valori ; dreptul la re-cunoașterea, recuperarea și valorificarea tradiției sale specifice ; dreptul la o dezvoltare fără precedent a condițiilor materiale și investițiilor morale ; dreptul la diversificare estetică, paralel cu datoria unei reevaluări capitale a eticii profesionale. Altfel spus, dreptul de a-și recăpăta rădăcinile, de a-și crea liber prezentul și de a-și configura potrivit specificului său moral, politic și artistic, viitorul spiritual. Drepturi inalienabile, fără de care o adevărată conștiință națională este de neînchipuit.

Ideile generoase exprimate la istoricul Congres și care ne călăuzesc de atunci încoace, constituie pentru toți cetățenii țării noastre, ca și pentru noi, cei angajați în domeniul științelor sociale, imboldul hotărîtor al entuziasmului creator, îndreptat integral spre valorificarea complexă a patrimoniului național, de la origini și pînă în contemporaneitate.

Asemenea evenimente politice *totale* nu sînt — și nu pot fi — multe în viața unei națiii și de aceea meditația asupra lor nu va fi niciodată de ajuns. Odată cu Congresul al IX-lea al partidului, grație clarviziunii excepționale, curajului politic exemplar și fermității principiale exprimate atunci în chip magistral de către Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, s-a putut afirma hotărît demnitatea culturii române, ce și-a căpătat propriu-zis dreptul la o existență liberă, deschisă celor mai generoase orientări creatoare pe plan universal. Curente literare programatic ignorate pînă atunci, personalități literare exponențiale, dar studiate fragmentar, vulgarizator și unilateral, perioade istorice delimitate procustian sau radical și răuvoitor falsificate, opere artistice îndelung ținute în chingile «indexurilor» — și-au redobîndit, de atunci, adevărata condiție, justa măsură, căpătînd astfel dreptul la perenitate. O vastă activitate de transpunere în limba română a celor mai valoroase opere literare, alături de promovarea traducerilor din românește a acelor creații universal viabile, purtătoare ale mesajului specific României moderne, socialiste, au constituit alte repere de însemnătate capitală pentru ceea ce, cu legitimă mîndrie, se numește *demnitatea* unei culturi.

Istoria literară a beneficiat la rîndu-i de o vitalizare sistematică, într-un climat intelectual întemeiat pe respectul tradiției și al valorii, atît strict documentar, cît și estetic privind lucrurile. Desigur, greutăți au fost, sînt și vor fi în acest domeniu, ca și în altele ; ritmul în care sînt aduse în contemporaneitate, comentate și valorizate marile resurse ale istoriei literare este încă lent, situația fiind generată deopotrivă de factori obiectivi și subiectivi. Așa cum a arătat nu demult tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, există un decalaj între dezvoltarea generală a societății, a forțelor și mijloacelor de producție în special și evoluția sistemului ideologic. Noul — element esențial într-o spiritualitate — se lovește încă de prejudecăți, de inerții administrative, de incompetență, lene intelectuală și carențe morale, însă o analiză obiectivă certifică acest adevăr de necontestat : în România ultimilor 18 ani, cultura a cunoscut o dezvoltare cu totul aparte, iar valorile reale, profunde, ajung, mai devreme sau mai tîrziu, să circule conform mesajului și semnificațiilor lor moral-artistice.

Cultura și, în speță, literatura română, nu depinde decît de calitatea oamenilor care contribuie la configurarea noilor sale coordonate. Este acesta rezultatul firesc al unui proces revoluționar, care și-a făcut din Om axul vital al existenței sale. După cum spunea tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU în *Mesajul* adresat Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la crearea Societății Scriitorilor Români : *«Acționînd pentru o literatură și artă pătrunse de un înalt spirit patriotic și revoluționar, de nobilele idealuri ale umanismului socialist, care să cultive în conștiința oamenilor, a tineretului, sentimentele nobile ale dragostei de țară, de partid și popor — scriitorii, creatorii de artă se vor dovedi la înălțimea marilor cerințe ale ridicării patriei pe noi culmi de civilizație și progres, aspirațiilor și pasiunii revoluționare cu care întreaga națiune acționează, sub conducerea gloriosului nostru partid comunist, pentru înaintarea României pe calea socialismului, a înfăptuirii visului de aur al omenirii — comunismul !»*

În măsura în care valoarea fiecărui scriitor, a fiecărui istoric, critic sau teoretician literar va ști să se adauge funcțional și în mod plenar în ansamblul uman

ce conferă culturii statutul de corolar al unei spiritualități, — gîndirea contemporană românească va reuși nu numai să se ridice la nivelul înalt al tradițiilor sale, întemeindu-și astfel un viitor de unică anvergură, dar și să se afirme în cadrul ansamblului universal de valori ca o prezență de inconfundabilă pregnanță.

În cadrul Cuvîntării tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative, ce a avut loc la Mangalia la începutul lunii august, s-a insistat, pe bună dreptate, asupra calității morale a omului de cultură, a tuturor manifestărilor sale spirituale. Subliniindu-se unele rămîneri în urmă în ceea ce privește conștiința revoluționară, socialistă, faptul că procesul de făurire a personalității omului nou nu este deloc scutit de contradicții — pe care întregul ansamblu al culturii trebuie să le studieze și să le înlăture —, în *cuvîntare* s-a insistat asupra osmozei dintre generații, a interdependenței dintre răspunderea personală și cea colectivă, asupra necesității de a cunoaște, de a dezbate și de a contracara orice teorie incompatibilă cu specificul poporului nostru și cu stadiul de dezvoltare a culturii noastre contemporane, arătîndu-se că sistemului de propagandă trebuie să i se acorde nu o atenție formală, birocratică, superficială, ci întreaga atenție de care trebuie să beneficieze, ca sector esențial al societății noastre, deschisă culturii. «*Să înțelegem că munca de formare a omului nou, de creare a unui spirit revoluționar în muncă, în viață, în toate domeniile, presupune ca toate organele și organismele de partid și de stat din cadrul propagandei și culturii, dar și întregul partid — să considere problema activității politico-educative ca o sarcină centrală în momentul de față*». În acest context, istoria, critica și teoria literară beneficiază de un statut aparte, precizat cu clarviziune de Secretarul General al Partidului în cuvîntul său, atît în ce privește valorificarea tradițiilor spirituale, abordarea științifică a acestora și judecarea lor în spiritul adevărului și valorii intrinseci, cît și integrarea activă în dialogul cultural universal.

Există peste tot în lume, la ora de față, o adevărată — și salutară — fascinație față de documentul literar. Studiile de filosofia culturii, alături de progresele politologiei, ascensiunea continuă înregistrată de sistemul marxist de interpretare a faptelor de artă, preocupările pragmaticii, retoricii, psihologiei creației, alături de teoriile moderne ale textului literar, au, toate, o nevoie imperioasă de acest act de validare a creației propriu-zise, care este documentul.

În tot acest context, *Revista de istorie și teorie literară* înțelege să-și asume menirea culturală cu deplină responsabilitate, realizînd un echilibru de mai multe ori profitabil între interpretarea literaturii și sporirea corpusului de documente ale istoriei lierare. Pe de altă parte, vom căuta să ne înscriem activ în dezbaterea celor mai «fierbinți» probleme ale teoriei și criticii literare contemporane, în cadrul tendințelor, adeseori divergente, ce apar pe plan mondial în domeniul culturii, un domeniu numai în aparență autonom și ferit de riscul imixtiunilor de ordin politic și chiar reacționar.

În acest sens, reliefînd rolul propagandei noastre în a arăta «*cu toată claritatea că socialismul nu este un marș triumfător, ci un drum de muncă și luptă revoluționară*», tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU sublinia, deopotrivă — în cadrul aceleiași *cuvîntări* — că : «*O atenție deosebită trebuie să acordăm combaterii oricăror forme de naționalism, rasism, antisemitism, de învrăjbire a oamenilor muncii, a popoarelor. Este bine cunoscut că toate acestea au constituit și constituie și astăzi o armă în mîna cercurilor reacționare, imperialiste, a acelora care doresc să mențină dominația și asuprirea altor popoare. Trebuie să desfășurăm o activitate susținută de combatere și demascare, zi de zi, concret, a oricăror asemenea manifestări.*»

Iată tot atîtea motive pentru a ne reconsidera activitatea potrivit dimensiunilor — grave și înălțătoare, totodată — ale prezentului. Datoriile *profesionale* sînt acum, mai mult ca oricînd, datorii de conștiință — de *conștiință revoluționară* — și de realizarea unui raport just între aceste două forme umane de a fi în și prin cultură depinde în chip fundamental îndeplinirea misiunii noastre spirituale și politice.

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

CĂLINESCIANA

I. IMPRESII

DIMENSIUNILE MORALISTULUI

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Acel critic care, în cursul strălucitei sale cariere, a risipit, cu generoasă prodigalitate, judecățile de valoare cu preponderență estetică, a fost și un judecător de deosebite rigori al lumii morale. Observator acut și minuțios al realului căruia i-a acordat o atenție de-a dreptul proteică, fascinată de obiecte și mulîndu-se pe infinitatea lor, Călinescu a fost necontenit tentat, chemat și de tăcutul, ascunsul imperiu al vieții sufletești. Ceea ce trăia tainic sub coaja învelișului frumos i se părea vrednic de a fi cunoscut, deoarece marile mecanisme interioare ale universului, funcționînd unitar, arătau admirabile legități, pe care gînditorul și artistul ar fi dorit să le descopere și să le aplice și în tărîmul sufletului. Căci o viziune Kalokagathică de *om de Renaștere* se dezvăluie la capătul lecturii operei de moralist a lui Călinescu, din care respiră o enormă sete de desăvîrșire în vederea realizării acelei finalități imprimate în noi ca o implacabilă lege. Și sensul acestei viziuni s-ar împlini în descoperirea armoniei universale care leagă ființa de ființă și pe toți de cosmosul plapitînd de viață, de frumusețe. Dar pentru ca armonia să fie deplină, binele și adevărul trebuie să o încunune, aceste veșnice atribute morale, ale vieții superior înțelese. Și mintea neostenit căutătoare a lui George Călinescu a încercat să ofere, în fiece pagină a publicisticii sale dedicate analizării raporturilor dintre oameni, dintre oameni și natură, dintre om și sine, lecții aparent ușoare, date cu ironia lui suverană, lecții de comportament, lecții de supunere a ființei la comandamente superioare. În pilule plăcute, el a amestecat, după obiceiul său, agreabilul cu utilul și a învățat pe om calea spre desăvîrșire.

I-a învățat mai întîi pe confrați, tineri și vîrstnici, deontologia criticii, explicîndu-le scara adevărată a relațiilor într-o ierarhie de valori solid, trainic constituită. *«Atîta vreme cît cineva își exprimă o părere proprie, din convingere, oricare ar fi armele întrebuințate pentru a dobori pe adversar, nu poate fi vorba de mojicie. Poetul mare este un poet mare, dar nu se poate supăra ca de o necuviință, dacă cineva nu poate sau nu știe să-l guste. Orice se poate discuta. [...] Gustul se preface, preferințele se schimbă, greșești ieri sau greșești azi, e bine să taci, dar e mai curajos să-ți mărturisești eroarea. [...] Dar, iată, el nu a suferit o schimbare de ordine critică, ci una psihologică. Atacul este forma unui resentiment și a unei răzbunări. Noi, aceasta, n-o știm. De este adevărat, cel dintîi care va suferi va fi polemistul, în conștiința sa cea mai din fund».* (*Păreri și resentimente*, în *Viața literară*, an II, nr. 65, 10 dec. 1927).

Coleg de generație cu poeți atunci tineri, pe care acum îi socotim clasicii noștri interbelici, Călinescu tempera, cum am văzut, atacurile lor reciproce, violențele lor verbale, amintindu-le necontenit raportul de valori, respectul pe care și-l datorau, obligația de a se supune judecății critice. Căci, pentru el, exercitarea funcțiunii critice implica o răspundere de profunzime, judecarea operei făcîndu-se *«cu sentimentul de a fi contribuit la adevăr»*, critica însăși trebuind să fie *«un act de solitudine și asceză»*, adică de reflecție și reculegere. Ba, chiar mai mult, de critică se lega, în gîndirea călinesciană, o concepție morală constructivă, opusă cu îndîrjire atitudinii critice demolatoare, cum se vede din articolul *Fronda copiilor*

din 1929, prins în foarte semnificativa culegere *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, articol plin de un pathos grav, rar întîlnit în publicistica marelui critic : *«Și iată, mă rog, pe noii mistici, corespunzători seriei de bacalaureat 1928, făcînd ultravoltairianism. Dar unde este ardența, unde este construcția, unde este elanul anonim ce stă la baza credinței ? Cu individualism mărunt, cu scheme de unul singur și cu strîmbături din nas la cel mai neînsemnat colb, nu se ridică temple. [...] Nu cu sentințe monosilabice își poate dovedi o generație dreptul la existență...»*

Într-adevăr, atiudinea și actul critic îi păreau lui Călinescu a fi produsele superioare ale raportului activ dintre gîndire și lume, și care se cereau urmate în mod obligatoriu de faptă. Iar fapta se judeca în funcție de finalitatea ei, adică în măsura în care se integra într-un proces constructiv, implicînd atît energiile insului, cît și pe acelea ale națiunii. Astfel, într-o superbă pagină scrisă la un an după moartea maestrului său, Vasile Pârvan, Călinescu făcea elogiul emoționant al unui *erou al intelectului*, de cea mai înaltă speță, care a profesat o filosofie etică a caracterului pus în slujba intereselor naționale, izbutind cel mai deplin acord între gînd și faptă spre realizarea unei mari construcții : *«Puțini din rasa noastră au dat o pildă mai monumentală de energie pusă în slujba unei idealități. Cînd se profesează pentru foloase naționale o filosofie etică a „caracterului" e prilejul să spunem că niciodată această însușire, a acordului între gînd și faptă, n-a fost mai strălucit realizată. Și nu e vorba de încăpățînarea oarbă, de ambiția îndărătnică și surdă a omului visător de glorie, ci de năzuința lucidă a unei minți fericite care caută în construcție rezolvarea problemei vieții.»*

De aceea nu e de mirare că în momentul în care se hotărîse să scoată o revistă proprie, în 1930, G. Călinescu putea conferi acestei acțiuni o aură etică, legînd-o de o întreagă concepție neîntrerupt și neobosit constructivistă și era în măsură să mărturisească frumos satisfacția sa spunînd : *«în mănăstirea inimii, pentru cine știe ce vrea și pentru ce vrea, bucuria liniștită a faptei susură în permanență, ca o fîntînă arteziană printre palmieri.»*

Dar după primii ani de publicistică încărcați de gravitate, izvorîtă din dorința de a îmbunătăți prin punerea în fața publicului a comandamentelor etice superioare, G. Călinescu trecea la un alt stil de moralist. În chipuri mult mai feluri te, pe cele mai diverse teme cotidiene, scriitorul broda dialoguri amuzante, înjgheba fabule, concentra descrieri, care toate, sub haina ironiei, încercau o caracterologie sui-generis. Indiferenții, necinstiții, snobii, proștii, dar mai cu seamă leneșii, suferă tăișul necruțător al ironiei călinesciene mascate de o binevoitoare politețe. Cercul obiectelor meditației moralistului se lărgește pînă la cuprinderea unor instituții, a unor activități publice al căror bun mers înseamnă sănătatea patriei. Școala, teatrul, presa, artele îl preocupă în mod esențial și le acordă o atenție ascuțită. Cu surîsul pe buze, în dialoguri aparent inofensive, moralistul dă lecții de urbanitate, de bun gust, de comportament. *Ridendo castigat mores... («Despre ce pot eu vorbi cu d. inginer ca să nu par pretențios ? De întreb : „Ai citit cutare carte ?" el îmi poate răspunde fără nici o jenă : „Nu. Dar cine-i ăsta ?" Dacă vorbesc de muzică, de sociologie, de politică, de teorii medicale, de teorii estetice, de noua enciclopedie franceză, de amintirile intelectuale ale lui Alain, ei mă privesc mirați, îngrijorați de bizareria preocupărilor mele, deloc rușinați. Domnul inginer mi-a spus într-o zi : «Te ții mereu de drăcii !»)*

La temelia atitudinii critice a moralistului Călinescu se descoperă, tenace, civismul ardent ale cărui ramificații s-au extins prin toată gîndirea și creația sa. Fiindcă binele public a fost preocuparea majoră și constantă a marelui om, care socotea patriotismul cu atît mai intens resimțit, cu cît pornea din minți mai luminate de cultură. Și fiecare pagină a operei publicistice, aparținînd fie perioadei *mizantropice* fie celei *optimiste*, este permeată de o aspirație evidentă spre amendarea stărilor imperfecte de lucruri din țară, spre construirea unei scări de valori întemeiate pe adevăr. Și înainte și după 23 August, Călinescu a adus aceeași temperatură înaltă a urmăririi idealurilor patriei în cele mai variate forme de activitate, înțelegînd cu o penetrație unică specificitatea fiecărei etape de istorie. Stă drept exemplu în acest sens o tabletă din 1957, intitulată *Patriotismul nostru*.

În consonanță cu aspirațiile nutrite pentru desăvîrșirea lucrurilor patriei, năzuința spre propria desăvîrșire a stăruit în viață ca și în operă. Umanist îndrăgostit de clasicitate, cunoscător desăvîrșit al Renașterii europene, G. Călinescu a urmărit să facă din viața sa o operă de artă conform legilor Kalokagathiei, de care

am vorbit mai înainte, îngemănînd latura de frumusețe cuprinsă în aceasta cu latura morală, de bine și de adevăr. Și drumul împlinirii binelui, al desăvîrșirii virtuții, a fost tradus de artist și moralist în cartea *Șun sau calea neturburată*. La adăpostul *«mitului mongol»*, cum și-a subintitulat opera, Călinescu a dat întruchipare unei deveniri supuse frînei morale superioare. Eroul, aspirînd necontenit spre binele suprem al patriei și al său, sprijinindu-se pe tradițiile cele mai rezistente, ale riturilor, învinge adversitățile și reconciliază spiritele învrăjbite, izbutind la capătul drumului armonia aceea căutată de toate înțelepciunile lumilor vechi și noi, aceea care dă pace sufletului individual, punîndu-l în concordanță cu armoniile celeste, și dă echilibru rodnic colectivităților. Căci cel care dorește să pună ordine în jurul său, se cuvine să aducă mai întîi rînduială întru cele dinlăuntrul său : *«...cei care doreau să-și călăuzească bine noroadele se sileau mai înainte să pună rînduială în familiile lor ; acei care doreau să pună rînduială în familiile lor se sileau mai întîi să se îndrepte pe ei înșiși ; cei care doreau să se îndrepte pe ei înșiși se sileau mai întîi să-și facă inimi drepte ; cei care doreau să-și facă inimi drepte se sileau mai înainte să fie curați la suflet și fără strîmbătate ; cei care doreau să fie curați la suflet și fără strîmbătate se sileau mai întîi să-și desăvîrșească cunoștințele morale ; cine își desăvîrșește cunoștințele morale pătrunde mai adînc rostul faptelor omenești»*.

Astfel Șun, eroul înțelept și activ, căutînd neîncetat virtutea în viața personală și în cea obștească, în fapta creatoare, se curăță de patimi și intră pe calea neturburată a desăvîrșirii.

La capătul operei de moralist a lui Călinescu, ca o încununare ideală a unei concepții despre perfecțiune, *Șun* întrupează o aspirație și o izbîndă a unei lucrări neobosite, executate cu răbdare și înțelepciune, o paradigmă despre cel care urmează cu statornicie neclintită *calea* binelui și adevărului, făcînd posibilă, o dată mai mult, traducerea în viață a modelului umanist.

FASCINANTE ARMONII SONORE

D. I. SUCHIANU

Călinescu avea în el ceva genial și, bineînțeles, inegal. Căci geniul nu e o lungă răbdare — cum se spune de obicei —, ci foarte intermitente scăpărări de scîntei și izbucniri de flăcări. Semăna în multe privințe cu Iorga...

Într-adevăr, ca și Iorga, Călinescu devorează biblioteci întregi în cîteva luni. Ca și Iorga, Călinescu nu gîndește discursiv. Cu ideile nu raționează, ci pictează. Și uneori aceste ale lor picturi spirituale sînt stupefiant de frumoase. De pildă, cred că una din cele mai extraordinare fraze scrise în românește este aceea cu care se încheie cartea lui Călinescu despre Viața lui Eminescu. *Ca și la Iorga, o frază lungă de un kilometru, dar unde vorbele nu se acoperă unele pe altele, ci parcă se limpezesc unele prin altele pe măsură ce se înmulțesc și pe măsură ce drumul se lungește. Iată ce spune Călinescu despre moartea marelui poet :*

«Ape vor seca în albii, și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și cîte o stea va vesteji în depărtări, pînă ce acest pămînt să-și strîngă toate sevele, și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale».

Este cea mai înaltă formă de poezie. Poezia fără versuri. Poezia în proză. Proza ritmată. Vorbirea unde, la fiecare cotitură, mișcarea metrică, scandarea coincide cu mișcarea gîndului, cînd gîndește în adîncime înțelesul cuvîntului care trece :

«Ape vor seca în albii»

Această abundență de a, *deschis larg, sugerează oprirea, încetarea oricărei curgeri...*

«și-pes-te-lo-cul-în-gro-pă-rii-sale-va-răsări-pădure-sau-cetate...»

Este mișcarea lăuntrică, mărunță, obscură, a pămîntului, care lucrează și transformă, încet și greu, treptat și lung, care preface un cimitir în pădure și

pădurea în oraș... Silabele curg într-un șir nesfîrșit de silinți infinitezimale care se adună...

Apoi :

«și cîte o stea va veșteji în depărtări...» — *iarăși încremenire, imobilitate, poticnire :*

«Pînă ce acest pămînt să-și strîngă toate sevele» —*iarăși, travaliul milenar, miliardar, al pămîntului, adunarea neobosită, împingerea tăcută, insistentă, pînă în momentul climax, cînd toate puterile adunate, mai au un lucru greu de făcut :*

«să le înalțe în țeava subțire» — *silință, trudă de a se ridica, printr-un canal îngust și greu de răzbit. În sfîrșit, victoria, apoteoza :*

«a altui crin de tăria parfumurilor sale».

Cuvinte ultime, sfîrșit de frază, cu, deci, acel largo *muzical, acel acord prelungit, final de gîndire ; apoi acel plural de protocol poetic : tăria* parfumurilor *sale, plural majestic, cu alură regală de «punct de orgă», marcînd ieșire la lumină după răzbiri trudite prin îngustimi de «țeavă subțire».*

Este poezia totală. Este muzică...

Călinescu a descoperit că mai există și un alt fel de frumuseți, fascinante armonii sonore, similitudini muzicale între gînduri complet deosebite. «Ce n'est pas le contenu d'une idée qui fait sa valeur ; mais l'élan» — *spunea Barrès. Nu e tocmai așa. Conținuturile au mare importanță. Tocmai diversitatea lor, heterogenitatea lor fac posibile un fel de rime de idei, logodne muzicale între gînduri foarte deosebite. Sînt acele* corespondențe *de care vorbea și care îl fascinau pe Baudelaire. Să descoperi aceste magice căsătorii muzicale este cea mai înaltă însușire a poetului. Călinescu o avea...*

OPERĂ COMPLETĂ

Nicolae MANOLESCU

Vă propun să răsfoim împreună *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu: mai exact, cîteva capitole, vreo 150 de pagini, cuprinzînd «epoca marilor clasici».

Această formulă din manualele școlare de azi n-a fost creată de inventivitatea lui G. Călinescu. Printre puținele pe care nu i le datorăm. El vorbește de *Junimea* sau de *momentul 1870*, de *Mihai Eminescu — poetul național*, de *Marii prozatori* sau de *momentul 1880*, și de (cred că trebuie inclus tot aici, în *momentul 1880) Literatorul* macedonskian.

Fiecare capitol (și nu numai cele care se referă la *epoca* dintre 1860 și 1890) este determinat de G. Călinescu în funcție de trei planuri distincte. Primul plan este acela al unei grupări literare, reviste, gen literar sau individualități care pot garanta configurația (și aceasta e al doilea plan) unui așa zis *moment*. Se înțelege că *momentul* trebuie privit ca un interval de timp în care apare sau atinge punctul culminant un fenomen literar ori un mare creator. Al treilea plan e oferit de principala caracteristică a momentului : de exemplu *momentul 1880* al *marilor prozatori* are drept caracteristici dominante *promoția ruralilor* și *naturalismul* ; celălalt *moment 1880*, legat de revista *Literatorul*, are drept caracteristici *Poezia socială și decadentă* și *Romanul ciclic*.

Pe aceste trei planuri diferite, deși convergente, înfățișează G. Călinescu nobila aventură a literaturii române.

Sîntem într-o epocă în care strălucirea generației pașoptiste se află la apusul ei. Cea mai extraordinară, probabil, generație din istoria noastră — de care legăm, în politică, viață socială și culturală, apariția și consolidarea României moderne — își începuse acțiunea pe la 1840 (anul *Daciei literare*, al *Teatrului Național* din Iași și al nuvelei lui Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*), o continuase cu revoluția de la 1848 și cu Unirea de la 1859, desăvîrșind-o cu războiul de independență de la 1877. Cînd la naștere la Iași societatea «Junimea», pe la 1863—1864, pașoptiștii sînt niște figuri venerabile (au aproape 50 de ani, ceea ce în secolul al XIX echivala cu vîrsta memoriilor — dovadă Aricescu, Alecsandri, Ghica și ceilalți), perso-

nalităţi intrare în legendă (de exemplu N. Bălcescu sau I. H. Rădulescu) şi, în orice caz, reprezentanţi ai unei alte lumi decît aceea pe care o considerau ca fiind a lor scriitorii tineri, născuţi spre mijlocul secolului. Trecerea ştafetei trebuie să fi fost pasionantă. Cei treizeci de ani (uneori nici atîţi) care despart pe Alecsandri de Eminescu sau pe C. Negruzzi de Titu Maiorescu aduc o schimbare mult mai mare decît vor aduce cei treizeci de ani care vor despărţi, la rîndul lor, pe Eminescu de Arghezi, sau pe Maiorescu de Lovinescu. G. Călinescu, avînd harul tablourilor sintetice şi rapide, trase din cîteva mişcări de pensulă, va începe capitolul despre Maiorescu şi «Junimea» cu astfel de consideraţii istorice generale :

«Pînă la întemeierea Junimii, literatura română este scrisă aproape numai de boieri, de mari boieri la început, de boierii de clasa a doua, în epoca bonjuristă, şi de burghezii şi dascălii intraţi în mica boerie (sătrari, pitari, slugeri, cluceri, medelniceri, stolnici, serdari, paharnici, căminari) în deceniul de după Revoluţie. Cu toată fricţiunea de pretenţii între aceşti oameni vechi şi noi, toţi, oricît de liberali, ţin ca măcar prin felul de viaţă să păstreze privilegiile clasei de sus şi s-a văzut că cel din urmă sosit devine şi cel mai rigid conservator» (p. 343).

Cine ar citi prima oară cartea şi ar cădea peste un astfel de pasaj s-ar putea mira de preocupările autorului : aceasta nu e (nu e încă) *istorie literară*, ci istorie socială şi a mentalităţilor. Însă G. Călinescu nu pregetă în a schimba mijloacele, în funcţie de necesităţi. Pe aceeaşi pagină, biografia lui Maiorescu face apel la alte mijloace, mult mai «pozitiv» ştiinţifice, documentare, arhivistice. Pentru ca biografia lui Eminescu, cincizeci de pagini mai departe, să aşeze documentul în perspectiva legendei şi a mitului. Critica literară, sub forma descrierii universului poetic, e prezentă în partea referitoare la opera *«poetului naţional»*. Aici toate antenele lui G. Călinescu sînt îndreptate spre interiorul imaginaţiei artistului — aşa cum, o clipă mai devreme, erau îndreptate spre lumea din afară, spre istoria care pregătea sau învăluia opera. Universul poetic eminescian, flora şi fauna fanteziei poetului, viziunile colosale, romantice, sălbatice, au aceeaşi concreteţe şi trăinicie *reală* ca şi lucrurile intorice evocate mai devreme :

«Nu varietatea e nota dominantă, ci dimensiunea, cantitatea. Aceasta e determinată prin puterea de a intimida conştiinţa şi a o anula. Cutari versuri conţin numai noţiunea simplă de codru, dar într-o proporţie colosală. Pădurea noastră empirică are o durată limitată, fiind supusă desagregării, codrul eminescian însă „creşte" peste marginile de timp ale domniilor, peste acelea ale raselor, el este de veci. Imaginea aceasta egipteană de trăinicie peste milenii determină dimensiunea microscopică a omului şi deşteaptă acel sentiment tipic eminescian de nevoie de a se lăsa în voia dinamicei firi» (p. 404—405).

Spre comparare, să ne aruncăm ochii pe capitolul despre Creangă, care începe tot cu un tablou : dar în care locuri, nume, floră, faună, nu sînt himeric literare, ci reale, şi le puteam vedea acum un veac şi jumătate în părţile moldovene dinspre Neamţ :

«Pe stînga Siretului, urmînd spre izvoarele lui, de jos şi pînă sus în Maramureş şi Bucovina se ridică munţii ca o spinare ce lasă coaste de o parte şi de cealaltă, în Transilvania şi Moldova...» (p. 412).

Aşa începe capitolul despre autorul *Amintirilor*. Dar cum se încheie ? Pentru cine nu-l ştie îndeajuns de bine pe G. Călinescu, finalul e cu totul neprevizibil. El e scris cu altă mînă. În locul descrierii minuţioase, în locul istoriei şi geografiei, în locul etnografiei — trei fraze lapidare şi sintetice, care conţin cea mai bună, pînă azi, definiţie a geniului lui Creangă :

«Scriitori ca Creangă nu pot apărea decît acolo unde cuvîntul e bătrîn şi echivoc şi unde experienţa s-a condensat în formule nemişcătoare. Era mai firesc ca un astfel de prozator să răsară peste cîteva veacuri, într-o epocă de humanism românesc. Născut cu mult mai devreme, Creangă s-a ivit acolo unde există o tradiţie veche şi deci şi o specie de erudiţie, la sat, şi încă la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat şi păstrător» (p. 431).

Observaţia cea mai comodă pe care asemenea variaţii de instrument critic, de perspectivă şi de ton ne-o sugerează este aceea că G. Călinescu urmăreşte să ţină de fiecare dată în mînă unealta potrivită cu scopul său critic ori istoric. El este, în acelaşi timp, istoric al societăţii sau al mentalităţii, documentarist, biograf, filosof al culturii, critic literar, lexicograf, sociolog, psiholog, publicist şi altele ; priveşte lucrurile în perspective largi şi îndepărtate sau, din contra, foarte apro-

piate, e patetic, ironic, solemn, plin de umor, pios, circotaș, analitic, superficial, pedant, minuțios, pripit ; e cînd epic, cînd liric, cînd dramatic, după cum o cere regia spectacolului.

Rareori o perioadă atît de generoasă ca aceea cuprinsă între 1860 și 1890 și-a găsit un comentator dispunînd de o atît de largă gamă de procedee ca G. Călinescu. Dacă pașoptiștii ne dăduseră începuturile, adolescența genurilor și speciilor literare (nuvela, pastelul, poezia lirică, drama, comedia, romanul sînt, toate, creația lor), marii clasici ne dau maturitatea literaturii naționale. Mă întorc, într-un fel, la considerațiile din debutul acestui articol. Adecvînd necontenit perspectiva la materia pe care o are în față, G. Călinescu face, ca nimeni altul, *operă completă* cînd studiază istoria literaturii, în cazul nostru epoca marilor clasici. Specialiștii cei mai deosebiți pot afla aici puncte utile de plecare, nu numai criticii literari. Întîiul moment extraordinar, din punct de vedere estetic, al literaturii române și-a găsit în G. Călinescu *portretistul* (dacă pot spune așa) magnific și desăvîrșit.

O PRIMĂ A DOUA EDIȚIE...

Nichita STĂNESCU

Recent a apărut într-o primă a doua ediție, dacă putem zice astfel, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent *a lui G. Călinescu, — operă fundamentală, cel mai fantastic și detaliat, totodată, tablou de epocă al literaturii noastre și, în același timp, frescă monumentală, cu calități de portretistică unică.*

Cînd am luat cartea în brațe, am luat-o cu aceeași plăcere cu care aș fi pus în spinare un sac cu grîu...

Brusc mi-a revenit în memorie figura măreață a profesorului G. Călinescu, căci am avut onoarea, în timpul cît am frecventat Facultatea de filologie, să-i fi audiat mai multe cursuri. Apoi, profesorul Tudor Vianu, ținînd la mine ca la un elev al său, m-a invitat de cîteva ori la ședințe ale Academiei Române (unde, pe atunci, erau rezervate și locuri pentru studenți) și, cu acest prilej, am putut să-l aud pe marele nostru G. Călinescu vorbind într-o altă postură, nu în postura de profesor, ci în aceea de academician. Și cu precădere am avut cinstea să-l văd la aniversarea prozatorului Mihail Sadoveanu, cînd G. Călinescu a rostit unul dintre cele mai splendide discursuri ale sale, fiindcă, printre multe altele, era și un orator de prima mărime, în alocuțiunea căruia adevărul esențial se împletea în mod armonios cu frumusețea limbii române, dulceața graiului moldovenesc cu fascinația neologismului pentru care profesorul avea o mare dragoste. Dealtfel, nicăieri neologismul nu a sunat mai bine în limba noastră vorbită sau scrisă ca la dînsul. Surprindea poate modul Domniei Sale de emisiune în frază, accentul plăcut moldovenesc, scandarea aproape de tip clasic, grec, îmbinată cu neologismul de tip european. În acea epocă felul său de a vorbi îmi părea ca un summum al limbii române, ca un summum foarte greu de depășit, ca o avere, ca o tezaurizare semantică, ce iradia de jur împrejur în splendoarea intelectualității.

Ar mai trebui spus apoi că G. Călinescu a cunoscut majoritatea scriitorilor dintre cele două războaie, dacă nu cumva chiar pe toți. I-a cunoscut personal, le-a citit cărțile proaspete, mirosind încă a cerneală, i-a chestionat, a dialogat cu ei, a legat relații de simpatie vii și de antipatie vii, cum este și firesc într-o lume atît de bogată. De aceea, lucrarea lui, printre alte multe mari calități, o are și pe cea de document de epocă *inegalabil. Este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, să fii istoric literar obiectiv față de literatura care-și petrece istoria chiar sub ochii tăi. În ceea ce privește contemporaneitatea lui, G. Călinescu a depistat cu siguranță marile jaloane, deși se resimt pe alocuri oscilațiile umorale.*

Minunat în intenția călinesciană este faptul că ea întrezărea monumentalitatea artei eminesciene, construcția ei fantastică. Indiferent că Eminescu nu a putut să-și ducă pînă la capăt piramida impresionantă a gîndirii sale, coloana fără

de sfîrșit a operei sale, Călinescu a adunat toate materialele, i-a pus toate bazele, i-a precizat toate nuanțele, în așa fel încît a putut să fie astăzi reconstituită, aproape în mod integral, ca stare de măreție a spiritualității românești.

Acest punct de vedere al lui G. Călinescu asupra construcției eminesciene a avut o influență neasemuită în poezia ulterioară, în taina construcției cărților ulterioare de poezie. Dacă pînă la G. Călinescu prea puține cărți de poezie aveau o structură riguroasă, cu excepția celor de geniu, ieșite dintr-o bucată, cum ar fi, bunăoară, Plumbul *lui Bacovia, sau* Poemele luminii *ale lui Blaga, sau* Jocul secund *al lui Barbu, în genere ideea de* volum de poezie *era la noi o idee de culegere, de selecționare a unor poezii frumoase, cu mai multă sau mai puțină legătură unele față de altele. Ideea călinesciană de constructor a cărților de poezie a proliferat însă, ulterior, foarte puternic, nu atît ca idee de tip critic, ci mai ales ca idee de tip poetic. În mod ciudat, ea a influențat fantastic de mult următoarele generații de poeți, și cu precădere generația de după ultimul război, de la Labiș pînă în zilele noastre. Majoritatea volumelor marcante ale poeziei noastre contemporane au la bază, ca ghid estetic, această idee de construcție, pe care a întrezărit-o cu atîta preciziune G. Călinescu în grandoarea* operei *eminesciene.*

Capitolul dedicat lui Mihai Eminescu, în sinteză, depășește aproape tot ce s-a scris despre Eminescu, deși acesta nu și-a găsit încă un critic pe măsura lui. Dar o primă treaptă de apropiere de opera eminesciană o constituie viziunea lui G. Călinescu din Istorie..., *cu atît mai mult cu cît ea se bizuie pe două grupe de lucrări anterioare, de o mare vastitate a cercetării: prima parte este monografia dedicată vieții scriitorului nostru național, excelent compusă și delicat scrisă, iar a doua parte, ciclul de mai multe volume, în care se analizează* Opera *poetului nostru genial. G. Călinescu are aici o preciziune de chirurg, iar judecata sa de valoare este deasupra oricărei discuții.*

În altă ordine de idei fie spus, portretistica literară a lui G. Călinescu nu este numai aceea a unei tipologii scriitoricești, sau a unor fizionomii artistice, dar și, cu precădere, aceea a unor spiritualități în plină mișcare, atît de deosebite una față de alta.

Reapariția monumentalei cărți Istoria literaturii române *de la origini pînă în prezent, coincide în contextul culturii actuale, cu reapariția* Geticei *lui Vasile Pârvan. Cele două evenimente de restituire a moștenirii noastre spirituale de prima mărime se leagă inseparabil în sufletul meu.*

II. CONTRIBUȚII

DOCTORATUL ȘI CONFERINȚA UNIVERSITARĂ

Mărturii epistolare

Interesul manifestat de exegeza călinesciană față de momentul doctoratului și al concursului pentru ocuparea conferinței de estetică și critică literară de la Universitatea din Iași se justifică nu, în primul rînd, prin revelanța lor profesională în cariera «candidatului», ci prin reacțiile pe care le-au stîrnit în lumea universitară. *«Doctoratul moral eu cred că l-am dat»*, scrie G. Călinescu într-o scrisoare din 1936 către Al. Rosetti; îl dăduse, adăugăm noi, încă din 1932, cu *Viața lui M. Eminescu*. În schimb, obținerea oficială a titlului, cu toate... avatarurile ce au precedat-o, echivalează cu un *test de opinie*, absolut necesar pentru înțelegerea procesului de impunere și receptare a operei și personalității călinesciene. Cercetări docte, inaugurate de Iorgu Iordan [1] și continuate de D. Vatamaniuc [2], Ion Bălu [3] ș.a., au făcut cunoscute diligen-

țele formale și tergiversările birocratice, mașinațiunile de culise și răbufnirile agresive provocate de cele două evenimente. Toate acestea erau în bună măsură previzibile și normale dacă ținem seamă de inconfortabila fire a omului și de forța de șoc, fără pereche, a operei sale atît de originale. Apoi, prin activitatea critică (riscurile meseriei !), neconcesivă, deși urbană, G. Călinescu își crease suficiente adversități, iar studiile sale despre Eminescu, precum mai tîrziu acela despre Creangă, erau considerate de unii ca o profanare a geniului național, și însăși abordarea lor era văzută ca o uzurpare — de către aceia ce, născuți din întîmplare pe lîngă Ipotești, ipotecaseră moștenirea eminesciană. În fine, este sigur că în intenția lui Călinescu de a-și trece doctoratul la Iași localnicii au văzut un prim pas către o carieră universitară în urbea lor. Descinderea acestui rebel în dulcele tîrg însemna pentru mulți o probabilă violentare a confortabilei placidități, iar încercarea lui de a provoca renașterea Iașului cultural va fi considerată răsturnare de tradiții și pornire iconoclastă a unui intrus vanitos. Presimțind reacția, C. Balmuș, atunci profesor la Iași, își îndemna amicul la discreție : *«Măsura profilactică, recomandată în scrisoarea trecută, să n-o uiți ! Nu arăta nimănui că ai vreo intenție universitară. Vrei să treci doctoratul și atîta tot»* [4].

Dar articolele citate, ca și din corespondența lui G. Călinescu, sînt cunoscute intervențiile lui Iorgu Iordan, M. Ralea, Al. Rosetti, C. Balmuș pentru ca lucrurile să decurgă precum o merita un candidat de măsura lui Călinescu. Se mai știe azi că alături de ei a fost Octav Botez, succesorul lui Ibrăileanu la Universitatea ieșeană. În acest sens, corespondența emisă de G. Călinescu este neconcludentă, fiindcă asupra lui O. Botez se emit păreri contradictorii. Printre aprecieri juste, întîlnim izbucniri umorale nedrepte, precum aceasta : *«M-a căutat deunăzi Octav Botez, ca să mă convingă că data cînd se va ține doctoratul, pe la 10 noiembrie, e cea mai bună etc. Un om de nimic, un jegos viclean, un prostănac melifluu și ambițios, ăsta e Botez ! E o rușine pentru o universitate română de a conține pe acest excrement»* [5].

Lucrurile au fost puse la punct în mod convingător de către D. Vatamaniuc, în ediția tezei de doctorat a lui G. Călinescu, unde, pe baza referatului la teză și a memoriului către decan, întocmite de O. Botez, se conchide că *«O. Botez este un susținător onest și loial al lui G. Călinescu și printre puținii profesori ieșeni care recunosc, la acea dată, în autorul exegezelor eminescene una din marile personalități ale culturii române»* [6].

Scrisorile pe care le publicăm aici — scrisori inedite, nemenționate nici în *Biobibliografia* lui Ion Bălu — confirmă definitiv această judecată, întregind imaginea omului de bine, afabil și retras, cu simțul valorilor și al dreptății și, nu mai puțin, avînd forța morală de a recunoaște deschis superioritatea viitorului său coleg, sensibil mai tînăr. Căci, într-adevăr, cîți dintre confrații săi ar fi putut declara la acea dată (1936) că *«s-ar da fără ezitare în lături în fața a 2 oameni»* : Lovinescu și Călinescu ?

Firește că nucleul de interes al acestor epistole, încărcate de informații utile, îl reprezintă referirile la evenimentele ce le provoacă (doctoratul și conferința lui G. Călinescu) și la atmosfera Iașului universitar și literar. În al doilea rînd, ele ne furnizează date interesante privind formarea, cariera didactică și alcătuirea umană a emițătorului lor [7].

Scrisorile se publică după originalele aflate în arhiva de manuscrise a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Nicolae MECU

1

20 iunie [1936]

Stimate d-le Călinescu,

În ziua de 6 iunie, pe cînd mă pregăteam să plec pentru 2 săptămîni la București pentru a lucra la Biblioteca Academiei și a termina o monografie asupra lui Delavrancea [8] *(vis pe care-l urmăresc zadarnic de vreo 2 ani), prietenul Balmuș m-a anunțat că d-ta vrei să treci, imediat, la Iași, doctoratul.*

I-am răspuns că, socotind valoarea excepțională a candidatului[9], *intenția aceasta mă onorează, dar că lucrul îmi pare imposibil în sesiunea din iunie.*

E adevărat că față de un om ca d-ta doctoratul e o simplă formalitate, noi însă sîntem dascăli (prin urmare pedanți), iar pentru ochii publicului universitar, care oricum ne judecă, și mai mult pentru a unor colegi răuvoitori și amatori de scandal, e bine ca unele cerințe legale și tradiționale să fie respectate.

I-am propus dar lui Balmuș să te sfătuiască să trimiți teza, pe care Iordan și cu mine, singurii oameni ceva competenți din comisie (căci decanul[10]*, deși foarte inteligent, are gîndul la altele, iar Șerban și Găzdaru*[11] *nu comptează) o vom citi în vacanță, împreună cu ultimele 2 volume ale operei d-tale asupra lui Eminescu, rămînînd ca oralul să-l treci în cursul lunii octombrie.*

Sosind însă la București, amicul Sevastos mi-a cerut cu insistență, d-ta ținînd cu orice preț să treci doctoratul acum, să mă întorc la Iași pentru două zile. I-am răspuns că îmi vine foarte greu să întrerup munca mea aici și apoi nu știu, încă, care e hotărîrea decanului și a celorlalți colegi, în privința doctoratului d-tale.

Am solicitat apoi o întrevedere cu d-ta, ca să-ți explic prietenește cum stau lucrurile. Am venit la Adevărul literar. *Te-am așteptat un ceas. Nu ai sosit. Sevastos a afirmat mai tîrziu că atitudinea mea te-a ofensat și ai rămas cu impresia că vreau să te șicanez, pentru nu știu ce cauză...*[12]

Am ripostat vehement, spunîndu-i că am scris lui Iordan (singurul coleg cu care mă înțeleg), cerîndu-i părerea asupra cazului d-tale și că după 21 iunie, cînd mă înapoiez la Iași, deși împovorat zilnic de examene și licențe, sînt la dispoziția d-tale, bineînțeles, dacă decanul și ceilalți colegi vor conveni.

Între timp, răspunsul lui Iordan a sosit. Ca și mine, socoate că doctoratul d-tale trebuie amînat pentru la toamnă.

În ce privește presupusa rea voință[13] *pe care mi-o atribui, îți voi spune următoarele:*

Nimeni nu admiră mai mult decît mine, cu toate divergențele[14] *inevitabile în astfel de materie, frumosul și puternicul dumitale talent.*

În fața unor persoane ca Petrovici, Stere, Ralea, pe care oricînd îi pot aduce martori, am afirmat și afirm că dacă art. 81 ar exista încă, în ce privește succesiunea catedrei lui Ibrăileanu m-aș da fără ezitare în lături în fața a 2 oameni, ale căror drepturi sînt mai mari ca ale mele, deși muncesc în Universitate de 9 ani și am suplinit pe Ibrăileanu 6. Aceștia sînt: Lovinescu, din cei mai în vîrstă, și d-ta, din cei mai tineri ca mine. Iar în Adevărul literar *vei fi citit în amintirile mele privitoare la Ibrăileanu pasajul în care vorbeam de «cei mai tineri, mai talentați și mai îndrăzneți decît noi»*[15]*. Din nefericire, nici el, nici d-ta nu puteți obține catedra decît prin concurs. Rezultatul acestuia însă, cu o comisie în care vor figura oameni ca Pascu, Șerban, Leca Moraru (poate Bărbulescu), rămîne, nu e nevoie să insist, din cele mai dubioase.*

În asemenea condiții, nimeni, socot, în locul meu, nu ar putea renunța la un privilegiu pe care i-l acordă legea, acel de a fi chemat la catedră cu majoritate de voturi.

Cîntărind obiectiv împrejurările, te rog dar să lași la o parte supărarea d-tale, pe care o socot, te rog să mă ierți, nejustificată.

Te asigur că la toamnă vei trece la Iași un doctorat strălucit[16]*, la înălțimea operei d-tale, și eu, devenind succesorul lui Ibrăileanu, după cum am făgăduit solemn lui Ralea, te voi sprijini cu toată căldura, ca să obții conferința ce va rămîne vacantă și care se va transforma în catedră mai tîrziu.*

Salutări cordiale și prietenești.

Octav Botez

Str. Haralambie 1, Iași
[ms. 2351]

2

9 iulie 1936

Iubite d-le Călinescu,

Iartă-mă că răspund atît de tîrziu la scrisoarea d-tale, atît de demnă, delicată și înțelegătoare.

Regret profund diferendul sau mai bine spus lipsa de înțelegere care o clipă a existat între noi, datorită, socot, nu atît faptelor, cît intervenției stîngace sau intempestive a unor prieteni [17]. *Regretul meu e cu atît mai viu, cu cît te-am considerat totdeauna, alături cu Ralea și Vianu, ca una din primele valori ale generației d-tale. Căci, asemeni lui Ibrăileanu, în intimitatea căruia nu am trăit în zadar treizeci de ani, iubesc tinerețea, și dacă nu aprob totdeauna felul ei de a vedea, o urmăresc în manifestările ei, curios și cu o simpatie pururi înduioșată. Nu știu dacă ți-ai minte o frază a mea din* Adev[ărul] literar *în care pomeneam despre cei tineri «mai talentați și mai îndrăzneți decît noi».*

Discutînd cu Petrovici, care înainte de a face la Academie raportul asupra operei d-tale a ținut să cunoască părerea mea, m-am pronunțat asupra ei, combătîndu-l uneori, cînd făcea unele rezerve, cu o deosebită căldură [18].

În ce privește prietenii care s-au interpus între noi, am de spus următoarele:

Ralea, spirit larg, generos, dar distrat și preocupat în primul rînd de politică, m-a informat prea tîrziu asupra intențiilor lui ca și a scopurilor d-tale. Sevastos m-a iritat însă în redacția Adevărului literar *prin tonul lui arogant și neașteptat. Căci omul acesta, pe care mă deprinsesem să-l cunosc altfel, în 25 ani de camaraderie, trebuie s-o spun îndurerat, nu a mai păstrat aproape nimic, în mediul bucureștean, din ideologia (dar asta e poate o naivitate a mea), nici din atmosfera morală care a făcut țăria* Vieții Românești *de altădată.*

În ce privește «disprețul exhibițiilor» în materie de doctorat, și eu sînt adversarul lor hotărît. Dar în comisie, afară de Iordan și de mine, sînt alții, și d-ta nu ești în curent cu mizerabilele certe, care dezonorează facultatea noastră, nici cu rolul pe care galeria și mahalaua orașului îl au, în această privință. Îți voi servi un exemplu, socot, convingător. Mi-am trecut doctoratul, acum 11 ani. Teza mea, tipărită în 1928 de Casa Școalelor, [Alexandru] Xenopol, teoretician și filozof al istoriei, *a fost unanim apreciată de specialiști, și acum 3 ani, Academia a voit s-o publice pe socoteala ei în l[imba] franceză. Vechi colaborator al* Vieții Românești, *chiar din 1906, mă bucuram de oarecare renume, măcar local. Eram însă obosit, și cum sînt timid și nervos, avînd «l'esprit de l'escolier», răspunsurile mele nu au fost totdeauna la înălțime. Petrovici și Andrei, care nu disprețuiesc exhibițiile, nici elocvența, nu au fost încîntați, iar adversarii mei, în frunte cu celebrul Pascu, un om al cavernelor, au jubilat, umplînd orașul cu felurite mahalagisme, al căror ecou în faimoasa* Revistă critică, *despre care vei fi auzit, subzistă încă.*

Iată atmosfera la care m-am gîndit, socotind că doctoratul d-tale nu poate fi trecut decît cu oarecare precauție, și nu ca o simplă formalitate. Totuși, discutînd cazul cu Iordan, singurul om serios și competent de aici, am ajuns la concluzia că, în interesul d-tale, e poate mai bine să treci doctoratul la Iași în a 2-a jumătate a lui octombrie. În privința comisiei, alcătuite în lipsa mea, căci eram atunci la București, amicul Balmuș mă asigură că, din fericire, nu figurează în ea Găzdaru (pe care ai tot dreptul să-l disprețuiești), înlocuit prin Ralea sau Petrovici [19]. *În schimb, comisia va fi probabil prezidată nu de Iancu Botez, viclean dar f[oarte] inteligent, ci de noul decan Tafrali, levantin tenebros și pervers, dar care din cauza împrejurărilor nu poate avea multă inițiativă. Examinatorii principali și cu totul devotați d-tale vor fi* Iordan *și cu* mine. *Vezi dar că terenul e cît se poate de favorabil* [20].

Te invităm dar la toamnă, doctoratul d-tale fiind o deosebită onoare pentru noi și facultatea aceasta, în care a rămas vie amintirea lui Ibrăileanu, care te prețuia atît. Sper că nu vom întîmpina un refuz din partea d-tale.

Te aștept dar, și te salut cu dragoste și prietenie.

Octav Botez
Str. Sf. Haralambie 1

[ms. 2353]

3

București, 19 oct. 1936

Stimate d-le Călinescu,

Sosit fiind în București de cîteva zile, te rog mult să vii miercuri pe la 7 sara la redacția Adev[ărului] literar, *unde îți voi comunica amănunte asupra doctoratului.*

Salutări cordiale,

Octav Botez

P.S. Dacă data nu-ți convine, poți fixa alta, căci rămîn la București pînă duminică 25 oct.
[ms. 2349]

4

18 oct. [1937]

Iubite domnule Călinescu,

Felicitîndu-te călduros pentru numirea d-tale[21], *care cinstește facultatea noastră, și mulțumit că am fost eliberat de cîteva ore în plus, care față de vîrsta și sănătatea mea cam șubredă nu erau o sarcină tocmai ușoară, îți comunic cu plăcere informațiile cerute.*

1) În ce privește îndatoririle d-tale, minimul prevăzut sînt 2 ore de curs săptămînal și 2 de seminar. După noua lege însă, aceste ore trebuie neapărat aranjate în 3 zile.

2) În ce privește cursurile și lucrările de seminar ținute de mine în ultimii ani :

1930—1931 Introducere în teoria genurilor literare *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Istoria doctrinelor estetice și a criticei din anticitate pănă în sec. XVII *(2 ore săpt[ămînal]) ;*
Seminar. Comentarii asupra Esteticei *lui Croce.*

1931—1932 Teoria genului epic *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Istoria doctr[inelor] estetice și a criticei în sec. XVIII *(1 oră) ;*
Seminar. Analiza liter[ară] a unor nuvele (Caragiale, Brătescu V[oinești], Sadoveanu).

1932—1933 Teoria genului liric *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Istoria doctrinelor estetice și a criticei franceze în sec. XVIII *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Seminar. Analiza liter[ară] a Scrisorilor *și a* Luceafărului *lui Eminescu.*

1933—1934 Teoria genului dramatic *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Istoria doctr[inelor] estetice și a criticei în Germania, Anglia și Italia în sec. XVIII *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Seminar. Comentarii asupra op[erei] lui Taine Philosophie de l'art *(1 oră săpt[ămînal]).*

1934—1935 Obiectul și metoda est[teticii] literare. Introd[ucere] în teoria genurilor *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Considerații asupra criticei *(în jurul operei lui Thibaudet* Philosophie de la critique *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Seminar. Analiza literară a operei dramatice a lui Caragiale (2 ore săpt[ămînal]).

1935—1936 Teoria genului epic. Basmul și balada popul[ară] și cultă *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Critica franceză în prima jum[ătate] a sec. XIX *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Seminar. Coment[area] operei lui Taine De l'idéal dans l'art *(1 oră săpt[ămînal]) ;*
Analize literare din op[era] lui Creangă, Coșbuc, D. Zamfirescu (1 oră săpt[ămînal]).

1936—1937 Genul epic (epopeea, romanul, nuvela) *(2 ore săpt[ămînal]) ;*
Seminar. Croce, Breviar de estetică. *Comentarii (1 oră) ;*
Analize literare din op[era] lui Slavici, Creangă, Sadoveanu etc. (1 oră).

În ce privește experiența mea privitoare la studenți, ca rezultat al discuțiilor de seminar sau a examenelor, iată ce am de spus :

Deşi am întîlnit, aproape numai între studenţi (căci 70% sunt studente), unele elemente bine înzestrate, acestea sunt rare şi fericite excepţii. În genere, nivelul cultural, din cauze prea bine cunoscute (cei mai mulţi studenţi vin din oraşe din provincie, mulţi din Basarabia), e scăzut. Au un bagaj de lectură redus, au citit puţină literatură, nu ştiu mai deloc filosofie, puţin limba franceză, mai deloc germană. Curiozitatea, dorul de a studia nu le lipseşte, dar armatura intelectuală cu care vin e insuficientă.

De aceea, în primii ani de profesorat nu prea eram înţeles, sau urmărit cu multă greutate. Cu vremea, am simţit nevoia să renunţ la unele lucruri sau să le adaptez într-o anumită măsură posibilităţilor intelectuale ale auditoriului. La seminar, vei avea ocazia să verifici cele afirmate de mine. Pînă atunci, la revedere.

Cu salutări amicale,

O. Botez

[ms. 2352]

5

1 april 1938

Iubite d-le Călinescu,

Am primit scrisoarea dv. şi am vorbit cu asistentul meu, obligîndu-l să vă îndeplinească dorinţa. Mi-a făgăduit de asemeni că luni 4 april la ora 8 dimineaţa, va fi prezent la seminar.

În ce priveşte ziua de marţi ora 3, voi ţinea cu plăcere cuvîntul introductiv la cursul dv. de poezie[22].

Salutări prieteneşti,

O. Botez

[ms. 2350]

NOTE

[1] *G. Călinescu şi Universitatea din Iaşi*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, tom. 14, 1965, nr. 3—4, p. 501—512.

[2] Doctoratul lui G. Călinescu, în secţiunea *Anexă* a ediţiei G. Călinescu, *Avatarii faraonului Tlà*, ediţie îngrijită, prefaţă, note, anexe, indici de D. Vatamaniuc, Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 123—170.

[3] Cap. XI din *Viaţa lui G. Călinescu*, Cartea Românească, 1981, p. 183—201.

[4] Scrisoare datată 10 iunie 1936, arhiva Institutului „G. Călinescu", ms. 2800.

[5] *Scrisori către Al. Rosetti*, ediţie îngrijită, cu prefaţă, note şi indice de Al. Rosetti. Postfaţă de Vasile Nicolescu. Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 101 (scrisoare datată 23 X 1936).

[6] *Op. cit.*, p. 128.

[7] Pentru alte informaţii, v. substanţiala prefaţă a lui Zaharia Sângeorzan la vol. Octav Botez, *Scrieri*, ediţie îngrijită de Ilie Dan. Editura Junimea, Iaşi, 1977.

[8] Cercetările lui O. Botez s-au concretizat în studiul *Naturalismul în opera lui Delavrancea* (1936), comentat favorabil de G. Călinescu în *Adevărul literar şi artistic*, XVI, 1937, nr. 840, (10 ian.), p. 9.

[9] G. Călinescu subliniază cuvintele *valoarea excepţională* şi notează pe marginea scrisorii : *trebuie atunci scandal ?*

[10] O. Tafrali.

[11] Cuvîntul e sublinat în creion de Călinescu.

[12] Cuvintele *atitudinea mea te-a ofensat* — subliniate în creion de G. Călinescu. În legătură cu incidentul, de natură a-l «ofensa» pe G. Călinescu, aflăm amănunte în scrisoarea primită de acesta de la C. Balmuş şi pe care o reproducem fragmentar aici :

«Iaşi, 16 iunie 1936

Iubite Călinescu,

Octav B[otez] a scris lui Iordan despre intervenţia prea energică a lui Sevastos... Iordan m-a sfătuit să-ţi scriu că era mai bine să nu-l rogi pe Sevastos să intervie, ca să nu bănuiască O. Botez că ar fi vreo lucrătură. Totodată m-a rugat să-ţi spun că lucrul cel mai nimerit ar fi să-l vezi tu singur pe Octav (stă pînă pe la 20 în Buc[ureşti]), mai ales că şi

el dorea să stea de vorbă cu tine. Octav e acum într-o perioadă de suspiciune, se teme de tot ce aude în jurul lui, ca omul care a fost de atîtea ori păcălit de prieteni. Trebuie să-i arăți francamente că tu nu-i ești contracandidat și că nu dorești deocamdată decît conferința de Estetică literară * [asteriscul trimite în josul paginii] : *«Aceasta i-o spune lui Octav, nu însă lui Iancu [Botez] și altora [...] în orice caz, nu trebuie forțată nota cu ajutorul lui Sevastos, care l-a indispus pe Octav și cu altă ocazie. O întîlnire a voastră la Adevărul, fiind de față și Ralea, care-i atît de inteligent, de fin și pe deasupra omenos, ar tranșa această chestiune arzătoare».* (ms. 2812).

[13] Subliniat de Călinescu *presupusa rea voință*.

[14] Cuvînt subliniat.

[15] Articolul *G. Ibrăileanu. Amintiri*, în *Adevărul literar și artistic*, 29 III 1936, p. 1—2.

[16] Subliniate cuvintele *doctorat strălucit*.

[17] Referire la intervenția lui Sevastos (v. mai sus).

[18] I. Petrovici întocmise raportul în urma căruia Academia a premiat cu premiul Hamangiu *Opera lui M. Eminescu*.

[19] Nu prin Petrovici, ci prin Ralea.

[20] Referatele vor fi întocmite de I. Iordan și O. Botez.

[21] G. Călinescu fusese numit, la data de 1 oct. 1937, conferențiar provizoriu de Estetică și critică literară. În același an, O. Botez e titularizat ca profesor la catedra de Istorie a literaturii române moderne. Cursul său de estetică literară, rezumat în scrisoare, a fost publicat de Ilie Dan în ediția citată, p. 303—384.

[22] *Cursul de poezie* va fi publica în 1939 *(Principii de estetică)*.

ÎN LEGĂTURĂ CU «TRANSFERUL» LA UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

Despre transferul lui G. Călinescu de la Universitatea din Iași la cea din București s-a mai scris. Ion Bălu, în cunoscuta sa monografie (pp. 307—308), prezintă evenimentul în evoluția formalităților ministeriale. Dar nu atît mișcarea exterioară, administrativă a actelor de transfer interesa aici cît mai ales cea interioară, din cadrul vieții universitare, a corpului profesoral ; psihologia internă a acestei numiri și atmosfera din jurul ei [1] ; pentru că aprobarea ministerială în sine (la 1 aprilie 1945) [2], a fost urmată, conform procedurii uzuale în epocă și de *consfințirea* lui G. Călinescu, ca profesor universitar în capitală, de către Consiliul profesoral al Facultății de litere și filosofie a Universității din București. În scopul propus a fost constituită o *comisie de recomandare* din trei membri titulari : Al. Rosetti (decan și președinte, împuternicit de către minister cu adresa nr. 108733/1945), T. Vianu și Bazil Munteanu. Ea *«s-a întrunit la 15 mai 1945, orele 15,30, în sala Decanatului»* și a întocmit un *proces verbal* ce menționează că : *«a hotărît în unanimitate să recomande pe d-l profesor Gh. Călinescu, titularul catedrei de Istoria literaturii române moderne, de la Facultatea de Filosofie și Litere din Iași, pentru a fi transferat la catedra vacantă de Istoria literaturii române moderne, de la această facultate, întocmind următorul raport asupra activității didactice și științifice ale domniei sale»* (fila 168).

Catedra — după cum se știe — rămăsese vacantă prin pensionarea lui D. Caracostea.

La 19 mai 1945, Al. Rosetti, decanul facultății, semnează convocarea Consiliului profesoral pentru *«ședință specială în ziua de 23 mai 1945, orele 11 dim.»* (ibid. f. 166).

Din numărul total de 32 de titulari au răspuns chemării 21 de profesori, trei fiind în concediu. Printre cei prezenți,

[1] Arhivele Statului municipiul București, fond Universitatea din București, Rectorat, Dosar nr. 32/1945, filele 154—172.

[2] Al. Rosetti, *Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti* (1935—1951), ed. Eminescu, 1977, p. 240, nota nr. 4. *«G.C. a fost numit profesor la Facultatea de litere din București, la 1 aprilie 1945»*. Al. Rosetti, atunci decanul Facultății de litere și filosofie, înregistrează însă 1 aprilie 1945, data admiterii cererii. Adevărata numire are loc, cum vom vedea, la *19 iun. 1945*.

în afara celor trei raportori, întîlnim numele lui : G. G. Antonescu, N. Bănescu, T. Capidan, V. Grecu, C. Marinescu, C. Narly, G. Oprescu, T. Papahagi și V. Papacostea. *Raportul*, înscris la Registratura Universiății cu nr. 2234, din 19 mai 1945. este un veritabil *curriculum vitae scientificae*, care punctează cronologic și gradat momentele cele mai semnificative din activitatea lui G. Călinescu. Pe parcursul a patru pagini dactilografiate (ibid. filele 169—172), într-o restrînsă, dar densă caracterizare, se relevă meritele de excepție ale candidatului. Transcriem aici *raportul* în cauză :

«Subsemnații, membri în comisiunea pentru recomandarea unui profesor titular la catedra de Istoria literaturii române moderne, vacantă la Facultatea noastră, avem onoarea a vă face cunoscut că, în executarea însărcinării primite și după prealabila convocare a președintelui comisiunii, ne-am întrunit în ziua de 15 mai a.c., examinînd în conformitate cu prevederile legii învățămîntului superior, art. 63 dacă, pentru ocuparea amintitei catedre, există posibilitatea transferării unuia din profesorii celorlalte Universități ale Țării, titulari ai unei catedre de aceeași specialitate cu cea vacantă de la Facultatea noastră. În urma discuțiilor avute subsemnații propunem transferul d-lui Gh. Călinescu, actualul profesor de Istoria literaturii române moderne la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității din Iași.

Colegul nostru, d. G. Călinescu, este fost student al Facultății de Litere din București. Numit membru al Școalei Române din Roma, pe atunci sub conducerea lui V. Pârvan, d-sa se remarcă prin cercetările întreprinse în arhivele romane în legătură cu propaganda catolică în Țările Române. Rezultatele investigațiilor sale sunt consemnate în două memorii : Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia dei secoli XVII e XVIII *și* Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni, *apărute în publicațiile Școalei Române din Roma în 1925 și 1930. Mînuind metoda cercetărilor arhivistice, într-un mod exemplar, d-l G. Călinescu a avut prilejul s-o aplice unui mare subiect național, publicînd în 1932, sub titlul* Viața lui M. Eminescu, *o biografie a poetului pe care, la apariție, regretatul critic G. Ibrăileanu o caracteriza drept* „Monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu".

Grupînd toate știrile cunoscute asupra lui Eminescu și animîndu-le prin darul cu totul excepțional de-a învia o personalitate, d-l G. Călinescu ne-a oferit portretul moral al unui Eminescu văzut în toate conexiunile lui cu epoca, așa cum istoriografia și portretistica noastră literară n-o mai făcuse pentru vreo altă figură a trecutului nostru literar. Lucrarea, bucurîndu-se de un mare succes public și de o întinsă răspîndire, se găsește astuzi la a treia ediție (1938), completată cu o bibliografie eminesciană, de la care va trebui să pornească orice cercetător viitor.

După studiul vieții lui Eminescu, d-l G. Călinescu s-a consacrat Operei *lui, publicînd, de la 1934—1936, 5 dense volume în care sunt studiate pe rînd bazele ideologice ale poeziei eminesciene, izvoarele și tematica, tehnica poetului, etc. Deși înainte această întinsă operă, însumînd cîteva mii de pagini, pare a-și fi edificat planul odată cu treptata ei elaborare, o împrejurare devenită vizibilă în unele neclarități ale configurației ei, ea nu este mai puțin una din cele mai de seamă lucrări ale întregei noastre istoriografii ; pentru întîia oară un cercetător român dovedea cunoașterea aprofundată a întregului manuscris eminescian, pe care, în parte, îl și publică, scoțînd din el volume necunoscute de motive și construind imaginea surprinzătoare a unui Eminescu al laboratorului său, pe ai cărui umeri titanici flutura haina vaporoasă a operei cunoscute din timpul vieții poetului. Prin această extindere a imaginii eminesciene și, nu mai puțin, prin bogăția analizelor, ca și prin mulțimea apropierilor cu alte opere ale literaturii universale, lucrarea d-lui G. Călinescu, construită de data aceasta fără bibliografia română a subiectului, imprimă criticii și istoriografiei eminesciene un uriaș salt mai departe.*

Întinsa cunoaștere a operei, a surselor, a manuscriptelor și a genezei lor, îl indică pe d-l G. Călinescu ca pe unul din editorii marelui nostru poet. Ediția critică a Poeziilor *lui Eminescu, apărută în 1938, este rodul acestor multiple indicații.*

Este probabil că d-l G. Călinescu s-a gîndit un moment să continue cercetările sale asupra Istoriei literaturii române într-o serie de monografii critice, la care trebuiau să colaboreze minuția metodei sale arhivistice și darurile atît de remarcabile ale intuiției sale psihologice. Din această îndrumare a apărut Viața lui Ion Creangă, *1938. Mai tîrziu, cercetătorul s-a hotărît la o expunere de ansamblu*

asupra întregei dezvoltări a literaturii noastre, ceea ce a dus la monumentala sa Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent, *1941, operă fără precedent, în știința noastră, prin întinderea perspectivelor și care, prin numeroasele analize, prin apropierile din literatura comparată, prin ingeniozitatea portretelor, prin evidențierea atîtor filiațiuni și afinități necunoscute dintre scriitori, aduce contribuții dintre cele mai prețioase la cunoașterea literaturii noastre mai vechi și mai noi. Cartea, apărută într-un moment de limitare a libertății de manifestare a gîndirii critice și stîrnind resentimentele legate de efectul oricăror lucrări consacrate contemporanilor, a provocat vîlva cunoscută, dar s-a impus în cele din urmă ca opera unui spirit original și îndrăzneț.*

Încercat în atîtea lucrări de istorie și interpretare era necesar ca d-l Călinescu să se explice asupra principalelor puncte ale metodei sale, ceea ce în bună parte a făcut în mica lucrare Principii de estetică, *apărută în 1939.*

Avem deci, în persoana d-lui G. Călinescu, un cercetător dintre cei mai activi și mai originali, căruia știința noastră îi datorează contribuții de cea mai mare însemnătate și care, după cum a dovedit-o învățămîntul său la Universitatea din Iași, poate lucra cu folos asupra spiritului studenților săi. Credem că instituția noastră va cîștiga un profesor de mare valoare și că Istoria literaturii române moderne va progresa, ca disciplină științifică, la Facultatea noastră, încredințînd-o unui cercetător distins în atîtea lucruri de valoare epocală.

Pentru aceste motive propunem chemarea, prin transfer, a d-lui G. Călinescu ca profesor titular al catedrei de Istoria literaturii române moderne, vacantă la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității din București.

Al. Rosetti *B. Munteanu* *T. Vianu*»

Supus dezbaterii Consiliului profesoral, *raportul* a beneficiat — conform *procesului-verbal* încheiat atunci — doar de două luări la cuvînt, cele ale lui Tache Papahagi și N. Bănescu (ibid. f. 172). Să urmărim argumentele acestor intervenții, deosebit de interesante pentru psihologia epocii :

«D-l Prof. T. Papahagi arată că principial aprobă raportul Comisiei, punînd o întrebare : *„Prin poziția geografică pe care o are Iașul și Clujul, aceste 2 capitale trebuie să rămînă ca două sentinele culturale ale Țării noastre. Dacă toți domnii profesori buni ai acestor două universități vor fi transferați la București, atunci, afară de faptul că Universitatea bucureșteană se va arăta egoistă, va urma ca Moldova și Transilvania să fie evacuate culturalicește, ceea ce național vorbind, va fi un început de rău augur“.*

D-l profesor N. Bănescu declară că a ascultat cu mult interes raportul citit și crede că d-l G. Călinescu este un bun element și merită a fi transferat, dar socoate că *„d-nii raportori ar fi trebuit să facă și unele rezerve cu privire la opera monumentală, cum au definit-o d-niile lor, și pe care am citit-o și noi, constatînd că pentru atîția din scriitorii de seamă, adevărate glorii ale literaturii noastre, d-l G. Călinescu se exprimă într-un chip prea subiectiv“.* Cu aceste rezerve pe care a ținut să le facă d-sa declară că votează pentru transferare».

La 28 mai 1945, Al. Rosetti înaintează o adresă către Rectorat în care, după ce comunică rezultatul unanim al votării Consiliului profesoral al Facultății, anunță trimiterea dosarului. Rectorul, S. Stoilov, convoacă, la 5 iunie 1945, Senatul universitar. Acesta aprobă și el în unanimitate transferul lui G. Călinescu. La 6 iunie 1945, Rectorul expediază un memoriu către Minister, în care sînt conscrise rezultatele lucrărilor celor două foruri universitare, solicitînd totodată legalizarea. La 4 august 1945, așadar după două luni, cu adresa nr. 175138, Ministerul aduce la cunoștința Universității aprobarea, prin decret (nr. 2195, 19 iunie 1945), a numirii lui G. Călinescu la București. Acesta «se transferă pe data de *1 oct. 1945* și cu toate drepturile cîștigate în învățămînt, ca profesor titular la Catedra de Istoria literaturii române moderne de la Facultatea de Filosofie și Litere din București, grupa A 8 bis, tip de salariu 17, în conf. cu disp. art. 63 și 69 din legea

relativă la organizarea înv. superior» (f. 154)[3].

Un capitol din viața sa, un moment din cariera lui universitară de profesor, multe luni de agitație, pe care G. Călinescu, în așteptarea răspunsului, le-a parcurs, bănuim, cu știuta-i febrilitate, se încheie astfel.

Constantin POPESCU-CADEM

[3] E interesant de observat că la distanță de aproape două luni după aprobarea și legalizarea transferului, Rectoratul primea din partea Ministerului, prin adresa înregistrată la Universitate cu nr. 535 din 21.I.1946, lista numirilor de suplinitori la unele catedre vacante ale Facultății de litere și filosofie cu începere de la 1 decembrie 1945. Al treilea pe *tabel* figurează și numele lui G. Călinescu, pentru suplinirea catedrei de limba și literatura italiană. Oare, nesigur de transferarea la catedra de Istoria literaturii române moderne, profesorul să fi solicitat și această suplinire, apelînd încă o dată la argumentul specializării sale italieniste ?

OPT ZILE ÎN FRANȚA

O etapă mai puțin cunoscută și, prin urmare, mai puțin comentată pînă în prezent, din ultima perioadă a existenței lui G. Călinescu este călătoria în Franța (mai 1961). Itinerarul poate fi reconstituit prin intermediul pieselor aflate în arhiva Călinescu *.

G. Călinescu a făcut parte dintr-o delegație, formată din șase membri ai Marii Adunări Naționale. Numele lor, însoțite de toate titlurile, sînt menționate în ziarele citate, din care le reproducem : Ștefan Nicolau, șeful delegației, doctor în medicină, profesor universitar, vicepreședinte al Marii Adunări Naționale ; Horia Hulubei, doctor în științe fizice, directorul Institutului de fizică atomică, titular al Legiunii de Onoare, remise de Clemenceau ; Traian Ionașcu, doctor în științe juridice, profesor universitar (toți trei vicepreședinți ai grupului parlamentarilor români în Franța) ; Barbu Solomon, membru al Tribunalului Suprem al R.P.R. ; G. Călinescu, scriitor, membru al Academiei Române, directorul Institutului de istorie literară și folclor ; Radu Beligan, actor, directorul Teatrului de Comedie din București.

Din partea franceză au participat la întruniri Jean-Louis Vigier, senator de Sena, președintele grupului de prietenie franco—română din Senatul francez, *«de o mare capacitate de a tăia falsele noduri gordiene»*, după cum îl caracterizează G. Călinescu în *Prietenie*. La fel și pe Marcel Pellenc, inspector general, senator de Vaucluse, *«mereu cu un vers de Mistral pe buze»*. Pe ceilalți îi numește pe toți în grup : *«personalități din lumea politică, economică, culturală»*. Le enumerăm aici doar titlurile pentru a pune în lumină caracterul de înaltă ținută imprimat vizitei delegației române de către oficialitățile franceze : primari, consilieri municipali din Midi, rectorul Universității din Paris, membri ai municipalității pariziene, președintele sindicatului general al editorilor, directorul general al serviciului de export, președintele comisiei de export al sindicatului editorilor, trezorierul, deputați, consilieri.

* Așa cum au fost păstrate, ele amintesc de documentația pe care, pentru romanul Caty-ei Zănoagă, am numit-o „dosarul *Scrinului negru*". Le prezentăm, în continuare, grupate după conținut : 1 — *Chitanțe* pentru eliberare de valută, emise de : a) Banca de Stat a R.P.R. ; b) Uniunea Scriitorilor. 2 — *Bilete :* a) de tren și tichet wagons-lits, București—Paris, prin Hegyes, și retur prin Basel, valabile 10 mai — 7 iulie 1961 ; b) de avion „Air France", Paris—Marsilia, eliberat la 18 mai, la Agenția din Champs-Élisées, valabil pentru 20 mai, orele 15,05, însoțit de tichetul zborului, efectuat de pe aeroportul Orly, cît și de biletul de acces la bord. 3 — *Invitații* emise de : a) Societatea Oamenilor de Litere din Franța, cu semnătura Secretarului General, doamna George-Day, la 17 mai, pentru un dejun la restaurantul Lapérouse, programat pentru 19 mai ; b) Rectorul Președinte al Consiliului Universității din Paris pentru un cocktail la Sorbona, miercuri 24 mai, orele 16,30 ; c) și pentru Palatul Luxembourg. 4 — *Pliante și cărți de vizită* ale hotelurilor unde a locuit G. Călinescu în acest răstimp : a) Paris — Hotel Ambassador, 16, Boulevard Haussmann ; b) Arles — Hotel Jules César ; c) Avignon — Hotel Europe. 5 — *Meniuri :* a) restaurantul La Mule du Pape din Chateauneuf-du-Pape ; b) stăreția

Călătoria, efectuată la invitația grupului de prietenie franco—română a durat *«opt zile»*, scrie *Le Dauphiné libéré ; «între 18 și 26 mai»*, precizează *La Voix de L'Édition*. Primele două zile și jumătate au fost afectate Parisului și centrelor științifice și industriale din împrejurimi : Centrul de Studii nucleare de la Saclay, Uzinele Renault și Chausson. Fiind vizitate, la 22 mai, Uzinele Blondel, din departamentul Vaucluse, iar la 24 mai, Uzinele de la Chalon și Dijon, din departamentul Gard, cuvintele lui G. Călinescu din aceeași *cronică a optimistului* dezvăluie, printre altele, și caracterul economic al vizitei : *«Această călătorie, urmînd după altele, a fost încă un curcubeu aruncat din nou pe cer, un salut de lumini și culoare, pentru relații strînse economice între țări cu regimuri deosebite, ale căror popoare vor să trăiască în pace, reînnoind strînse legături tradiționale.»*

Surprinzător este faptul că despre Paris G. Călinescu nu scrie nimic. Nu comentează nici spectacolul de la Comedia Franceză. Dar păstrează programul cu întregul repertoriu Molière și istoricul treatrului. Nici întîlnirea cu oamenii de litere. Nimic în mod deosebit despre cocktelul de la Sorbona. Doar o remarcă, în *Prietenie*, asupra Rectorului, pe care l-a întîlnit și la Palatul Luxembourg : *«Rectorul, președinte al Consiliului Universității din Paris ne privea mișcat, cu încîntare discretă»*. De asemenea, nimic despre întîlnirea de la Palatul Luxembourg, deși printre celelalte hîrtii se află și o invitație cartonată, cu imaginea palatului, arhitectură din 1631, cu cîteva cuvinte de prețuire sub semnătura lui Gaston Monnerville. Sau, mai bine zis, nimic direct, deoarece ecoul îl vom avea abia după cîteva zile. Întîlnirea este relatată cu lux de amănunte de ziarul *La Voix de L'Édition*, ca loc unde și-au dat întîlnire membrii delegației române cu oameni de știință francezi, cu reprezentanți ai municipalității pariziene, politicieni, oameni de afaceri. Ocazie în care s-a insistat, din partea franceză, asupra comerțului cu cartea în România, asupra studierii limbii franceze, cît și asupra circulației cărții franceze în țara noastră, în termeni statistici și cu oarecare detașare, dacă nu chiar cu neînțelegere față de profundul act de cultură, cu veche tradiție, de la noi. Fapt care nu a putut să nu atragă replica lui G. Călinescu. O găsim în cuvîntul rostit la Dijon : *«Trebuie să întreținem comerțul cu mărfuri ca și pe cel al ideilor. În ceea ce îl privește pe acesta din urmă, pot să vă asigur că pătrunderea culturii franceze nu a fost niciodată așa de mare. Mai sînt poate mici lucruri de pus la punct. Cred totuși că faptul de a vinde o carte franceză mai mult sau mai puțin este cu totul lipsit de importanță. Ceea ce importă este difuzarea culturii franceze. Or, prin excelente traduceri din cei mai buni scriitori francezi, puse la îndemîna tuturor în tiraje de 50 pînă la 100 de mii de exemplare, muncitorii români îi citesc pe Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Victor Hugo și pe aproape*

---

din Villeneuve-les-Avignon. Ambele sînt semnate de Jean-Louis Vigier și însoțite de cuvinte afectuoase adresate lui G. Călinescu. 6 — *Pliant-ghid* al Companiei Naționale a Rhonului : Barajul de la Donzère-Mondragon. Pe margini, însemnările manuscrise ale lui G. Călinescu, idei, fragmente de frază, pregătitoare pentru cuvîntul adresat canonicului Kir. 7 — *Carnet de spectacol* la Comedia Franceză. 8 — *Tăieturi din ziarele din Midi*, anunțînd sub diferite titluri vizita delegației parlamentarilor români și a grupului de prietenie franco—român din Senatul francez : a) *Le Dauphiné libéré*, mare cotidian de informație din Alpi și Valea Rhonului, 'din 23 mai 1961 ; b) *Le Méridional*, mare cotidian independent de informație din Gard, Lozère, Var, Vaucluse, an. 18, nr. 5.501 din 24 mai ; c) *Midi Libre*, mare cotidian de informație din sud, an. 18, nr. 5.817 din 24 mai ; d) *Le Provençal*, Valea Rhonului, nr. 5.821, ediția 21 din 24 mai ; e) *La Voix de L'Éditon*, jurnal de acțiune culturală, iunie—iulie 1961. 9 — *Manuscrise :* a) ciornă pentru notele de călătorie în Provența ; b) textul cuvîntului adresat deputatului și primarului [de Dijon], canonicul Kir, senatorilor și celorlalți invitați. 10 — *Cărți de vizită :* a) de la persoane oficiale ; b) de la persoane particulare ; c) de la diferite firme.

Pentru verificarea și completarea datelor au mai fost confruntate : 1 — *cronicile optimistului*, scrise îndată după întoarcerea în țară și publicate în *Contemporanul : Prietenie* (2 iunie 1961) și *Provența* (9 iunie 1961). 2 — *Scrisori* adresate : a) doamnei Alice Vera Călinescu : Avignon 22 mai (anunțînd că a fost la Arles, Nîmes, Avignon și că pleacă spre Dijon) ; Dijon 24 mai (anunțînd că se află la Dijon și se pregătește să plece spre Paris ; b) colectivului de cercetătoare din Institut, carte poștală cu vedere din Avignon, datată 24 mai, purtînd ștampila poștei din Dijon *(«salutări respectuoase din Provența și Bourgogne»)*. 3 — *Hărțile* departamentelor Bouches-du-Rhône, Vaucluse, Gard, Côte d'Or. 4 — *Fotografii.*

toți clasicii. Ceea ce, trebuie să fiți de acord cu mine, este foarte frumos».

Mărturie a trecerii prin Paris au rămas fotografiile. Multe dau imaginea saloanelor Palatului Luxembourg. Una surprinde delegația română pe fundalul turnului Eiffel. G. Călinescu apare mereu în tovărășia lui Horia Hulubei. Pe Avenue Bosquet, aproape de sediul Ambasadei Române, în Jardin des Plantes. Cîteva păstrează amintirea sosirii și a plecării din Paris, cu animația gării și călătorii la ferestrele vagonului.

În schimb, pentru călătoria din Midi referințele abundă în cele două texte din *cronica optimistului*, însoțite de fotografii luate la fața locului. La care pot fi adăogate informațiile presei locale și, bineînțeles, materialul documentar citat, strîns cu grijă de istoricul literar care a fost G. Călinescu, mereu atent și solicitat de documente.

Călătoria în sud începe sîmbătă, 20 mai. Delegația se îmbarcă în avionul de Marsilia, *«în care am zburat prin aer de la Paris pînă la Marignane pe marginea lacului Berre»*. Marignane este aeroportul Marsiliei, la o distanță apreciabilă față de orașul port pe care delegația nu l-a vizitat. De pe malul lacului Berre s-au încolonat automobilele, îndreptîndu-se către Arles. Adică spre nord. Aici, delegația se fotografiază în arenele romane, *«din care au rămas două șiruri de arcade»*. Printr-un vers de Dante, G. Călinescu reconstituie atmosfera locului, împresurat de morminte *«din era romană creștină»*, printre alei de chiparoși. Noaptea este petrecută la hotelul Jules César. O fotografie îl arată dominînd cu frontonul susținut de coloanele duble ale unei foste mînăstiri de Carmelite, de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, automobilele masate de jur împrejur.

Ziua de duminică, 21 mai, a fost rezervată excursiilor pe valea Rhonului, unde membrii delegației s-au bucurat de măreția naturii *«ca turiști»*, scrie *Le Dauphiné libéré*. În *cronica optimistului*, intitulată *Provența*, G. Călinescu notează punct cu punct traseul. Convoiul trece prin Tarascon, *«patria prăpăstiosului Tartarin»*, ajunge la Maillane *«al lui Mistral, pe care V. Alecsandri, frecventator al acestor locuri, l-a cunoscut»*. Moara lui Daudet, numai ea singură constituind o atracție prin neobișnuitul opțiunii la singurătatea scrisului a autorului cunoscutelor *Lettres de mon moulin*, apare impunătoare în comparație cu siluetele celor care au ținut să se fotografieze lîngă ea. Din felul cum reacționează G. Călinescu se simte că e bucuros că a ajuns acolo : *«Am bătut cu palma zidirea ilustrei mori a lui Daudet»*. Gestul îi trădează afecțiunea. Cînd *«revede»* la Nîmes, patria lui Alphonse Daudet, templul numit *«maison carrée»*, înțelege că *«indiferent de influențe»* și *«dincolo de orice cronologie»*, monumentele locale pot fi înglobate artei *«franceze»*. Numind clădirea *«celebrul templu al Dianei»*, ziarul *Le Provençal* descrie între zidurile sale onorurile făcute delegației române de către senatorul-primar al orașului.

Luni, 22 mai, vizitarea departamentului Vaucluse poate fi reconstituită, ca traseu, pe ore, mulțumită relatărilor presei locale. Punctările lui G. Călinescu din *Provența* îmbină observațiile călătorului cu acelea ale omului mereu solicitat de literatură. Pentru el, Avignonul nu este doar reședința papală din 1305, ziduri cu aparență de *«cetate inexpugnabilă»*, ci locul unde a copilărit Petrarca, *«marele nostru profesor de sublimitate în dragoste»* ; orașul cu podul devenit celebru prin melodia și versurile nu mai puțin celebre.

Vizitarea Avignonului începe la orele 9 dimineața cu Palatul Papilor. Delegația română este condusă de conservatorul Joseph Girard. La 11, caravana de automobile se îndreaptă către Châteauneuf-du-Pape, *«un fel de castel Gandolfo avignonez»*. Această vecinătate îl determină pe G. Călinescu să pună la îndoială că austeritatea ar fi fost vreodată *«însușirea de căpetenie a clerului avignonez. Pe uliți treceau împărtășiți cu vin bun de Châteauneuf călugării din toate ordinele, în negru, plumburiu și alb»*. Nimic nu pare să infirme acest zîmbet malițios surprins în observația călinesciană. Într-adevăr, delegația este primită de reprezentanți de frunte ai oficialității, printre care și un baron, Președintele Oficiului Internațional al Vinului. Este purtată printr-una din pivnițele renumite. Dejunul, la orele 13 în restaurantul La Mule du Pape, este pus sub semnul a ceea ce meniul *«în cinstea parlamentarilor români»* numește *Côtes du Rhône, Petit Duc, blonc et rose*, dar mai ales *La fiole du Pape de Chateauneuf-du-Pape, rouge*. Dacă sîntem atenți și la ecoul din textele lui G. Călinescu, îi descoperim nuanțe. Un text este sobru, marcat de fascinația peisajului. De alternanța dintre tapiseria din viță de vie și covoarele din piatră, *«rînduite a absorbi căldura soarelui și a o transmite*

viței», cît și de *«truda omului»*. Este culoarea din *Provența*. Altul se caracterizează prin încrederea în sentimentele adînci și indestructibile dintre oameni, bazate pe onoare și fraternitate, cînd *«cu un pahar de vin bun din Midi înainte, ne-am îmbrățișat cu multă căldură»*. Este atmosfera din *Prietenie*. La Mule du Pape, Jean-Louis Vigier scrie pe meniul, panglică din rips, jumătate roșie, jumătate galbenă, întorcînd discret partea unde puteau fi citite specialitățile casei : *«Eminentului meu coleg Călinescu, devenit spontan prieten»*. Gest pe care-l va repeta la sfîrșitul zilei, tot pe un meniu. Pe cel al stăreției de la Villeneuve-les-Avignon : *«Prietenului meu Gheorghe Călinescu care are mult spirit și tot atîta îndulgență față de mine. Dacă mi-ar fi permis a-mi exprima o dorință, ar fi să-l pot citi într-o zi în franceză»*.

Marți, 23 mai, rememorînd încărcata zi precedentă, același scrupulos *Le Dauphiné libéré* numește cu exactitate traseul după-amiezii : drumul dintre Orange, Vaison-la-Romaine, cu revenire pe malurile Rhonului la Uzinele Blondel și apoi la localitatea Pont Saint-Esprit, centru al Rezistenței franceze. În spiritul descrierilor Provenței, G. Călinescu își notează tot ce descoperă a fi arhitectură romană. Deosebește de *«geometria foarte grațioasă»* a zidurilor de la Arles, *«somptuozitatea scenei»* teatrului din Orange, adăogînd în paranteză *«anticul Arauco»*. Admiră cît s-a păstrat, notează și ce s-a pierdut, imaginează un spectacol din antichitate, cu măști și cothurni printre coloane. Descoperă, într-o nișă, statuia lui August, lîngă care s-a și fotografiat. Faptul că la Vaison-la-Romaine teatrul antic, reconstituit, este folosit pentru reprezentații *«estive»* nu trece neluat în seamă. Dar nici faptul că aici săpăturile au descoperit o localitate, *«față de care Pompei începe să pălească»*. O impresie puternică a avut asupra lui construcția *«de stil zvelt neobabilonic»* de la Donzère-Mondragon. Istoricul literar nu poate decît a fi solicitat să pună față în față paragraful despre baraj, din *Provența*, și pliantul-ghid, în care sînt reproduse imagini ale barajului de la Donzère-Mondragon, cu toate detaliile desfășurate, cu ecluza, cu sala mașinilor. Va descoperi în cel dintîi reacția lui G. Călinescu față de realizările tehnicii, *«așezăminte criptice pentru profan»*. Dar și spontana lui nevoie de asociere. Barajul e o *«uzină»*. Alături de el, apeductul de la Pont du Gard e *«un șuvoi aerian în albia de piatră»*. Fotografia apeductului, păstrată în arhivă, confirmă imaginea, apărînd, așa cum scrie G. Călinescu, *«o intervenție caligrafică în arhitectura naturii»*. Dar poate mai subtilă este dezvăluirea care i-o permite istoricului literar marginea albă a foilor ghidului. Părțile pe care G. Călinescu și-a notat idei, și-a formulat fraze pe care le va folosi în cuvîntul adresat canonicului Kir, la Dijon. Un laborator de creație în miniatură.

Moment culminant al zilei de luni a fost întîlnirea cu localitatea Pont Saint-Esprit, recunoscută pentru îndîrjirea în opoziție a combatanților francezi, confruntați cu nazismul. Este și ceea ce a povestit, pătruns de gravitatea evocării, Jean-Louis Vigier, originar din oraș. El însuși deținut între zidurile citadelei, de la înălțimea cărora, două sute de compatrioți au fost azvîrliți în Rhon, cu țeasta sfărîmată de cîte un glonte. Și ceea ce relatează toată presa, însoțind delegația cînd este depusă o jerbă la „Monumentul Morților" și cînd se păstrează un moment de reculegere. Apoi, cînd de pe podul de peste Rhon, altă jerbă este azvîrlită în apele devenite grandios mormînt. În *Prietenie*, G. Călinescu recompune din momentele sugerate de vizitarea orașului personalitatea de combatant în Rezistență a lui Jean-Louis Vigier și, povestind scena omagierii eroilor prin florile luate de valuri, trece succint în revistă istoria locului, cu vechime de aproape o mie de ani, cu un pod datînd din secolul al XIII-lea și, implicit, cu ecou în literatură : *«localitate notată prin trecerea scriitoarei George Sand, a lui Alfred de Musset și a lui Stendhal»*.

Ziua se încheie cu masa de la stăreția amintită deja, în localitatea Villeneuve-les-Avignon, și din nou la Hotelul Europe, ultimul popas la Avignom al „ambasadorilor prieteniei», cum scrie *Le Dauphiné libéré*, anunțînd mai departe itinerarul zilei următoare, *«prin Chalon, Dijon, la Paris»*.

Chalon și Dijon, în ziua de marți, 23 mai, au însemnat pentru delegația română o altă luare de contact cu mari uzine. Acum, cele din departamentul Gard. Pentru G. Călinescu, anume, confruntarea în public cu un auditoriu străin și pretențios, căruia îi vorbește, cu căldură dar și cu fermitate, de poziția țării sale, despre idealuri comune tuturor oamenilor de bine. Fragmente apar, citate în *Prietenie*, autorul lor menționînd că au fost cuvinte cu care s-a adresat canonicului Kir. Dealtfel,

ideile expuse acolo reprezintă esența acestei «cronici a optimistului». Fotografia cu drapelul românesc la intrarea în oraș trimite tot la cuvîntul lui G. Călinescu.

Cornelia ȘTEFĂNESCU

G. CĂLINESCU

Monsieur le chanoine, député et maire,
Mrs. les sénateurs, chers amis français, mesdames
et messieurs,

Le nom de M. le chanoine Kir est très connu et respecté en Roumanie et c'est un grand plaisir et aussi un honneur pour moi et pour toute la délégation roumaine de pouvoir le connaître personnellement. C'est en même temps une occasion de mettre au clair devant une personnalité si attachante certaines questions restées dans un gracieux brouillard.

Nous avons l'habitude de rappeler notre origine commune, ce qui d'ailleurs est indiscutable, pour fonder en elle notre amitié. Nous avons l'air de trouver des arguments pour nous aimer, au lieu de constater tout simplement le fait de nous aimer. Vous n'ignorez pas que nous sommes affligés quand vous l'êtes, et que nous sommes heureux quand vous êtes heureux. Quoique je suis un rationaliste, très convaincu et très inconvertible, comme vous devez le penser, je crois ne pas déroger à mes convictions en concédant à l'ineffable une petite place dans la connaissance de l'univers. C'est l'abbé Batteux, je crois, qui a pour la première fois attiré l'attention à la partie inanalysable de la vérité, en parlant de ce qu'il appelait le je ne sais quoi *des oeuvres d'art. C'est raisonnable de se fier un peu à l'ineffable évidence de l'amitié. Or, nous les Roumains nous avons toujours aimé la France et il n'est pas tant nécessaire de remonter à la fondation de Rome pour justifier une affinité à jamais inébranlable.*

Pour entretenir et renforcer notre traditionnelle fraternité, permettez-moi de vous avertir que l'effort de resusciter nos sentiments d'attachement à la France est au moins une dépense d'énergie car la cause est gagnée d'avance et nous n'avons pas cessé un seul moment d'être ce que nous fûmes. Mais aussi n'appelez pas dissension ce qui n'est qu'une différence dans la manière de concevoir la vie ; ne considérez pas notre façon de vivre un égarement ; nous sommes loin de considérer la votre comme tel. Notre régime socialiste est issu de conditions historiques qui nous sont propres, il représente une nécessité dans la nature des choses qui nous a permis de faire un saut considérable vers la civilisation la plus avancée. C'est pourquoi le peuple roumain dans sa presque unanimité, y compris les intellectuels comme moi, approuve avec enthousiasme l'heureuse révolution.

Donc, rapprochons nous, non pas par le renoncement à nos conceptions. Nous sommes congénères, pas identiques, la beauté de la création serait compromise sans une salutaire dissemblance. D'ailleurs très relative, car l'homme est partout un *dans son essence. Vous, mr. le chanoine, qui luttez pour le rapprochement entre tous les peuples et savez que l'antinomie entre le lever et le coucher du soleil est absurde puisqu'il s'agit de deux moments de l'itinéraire d'un même corps céleste, vous comprendrez mieux que tout autre la nécessité d'exalter en nous ce qui est humain et de ne pas prendre pour des abîmes l'ombre des arbres. Vous êtes par là, mr. le chanoine, un humaniste, comme beaucoup d'hommes d'Église de la Renaissance, qui croyait dans l'homme-microcosme, expression de la grandeur de la nature.*

Les hommes de l'Église ont souvent plus que les autres l'avantage de comprendre les souffraces humaines et l'impérieux devoir de les supprimer. Dans la première partie de ma jeunesse à laquelle je ne veux pas renoncer de si bonne heure, j'ai consulté dans les archives de Rome, au Vatican et à la De Propaganda Fide, la correspondance des missionnaires franciscains dans nos principautés. Beaucoup de ce missionnaires étaient des Français qui comprirent très clairement et distinctement, étant de la patrie de Descartes, l'origine latine de notre peuple,

mais aussi la misère des paysans asservis à la glèbe, moins libres que les bêtes. Ils furent dès le seisième jusqu'au dixhuitième siècle, la première contribution française à la découverte de l'inégalité sociale en Roumanie.

Il y a entre nous Français et Roumains, mr. le chanoine, des malentendus, de petites querelles de famille, qu'on peut écarter facilement. L'accueil cordial, qu'on nous a fait, en arborant partout le drapeau de la République Populaire Roumaine nous a ému profondément et nous a revelé que vous continuez toujours à vous réjouir des progrès de votre frère cadet. Si la nature nous a fait dissemblables autant qu'il est permis pour ne pas différer essentiellement, dans nos veines coule un esprit commun.

Notre très cher ami mr. Pellenc nous disait hier que les Roumains sont des sentimentaux. Je le prie de me permettre cordialement de combattre ce préjugé. Nous sommes affectueux, c'est vrai, c'est-à-dire très vibrants dans les mouvements de la raison. Ches vous qui avez donné Descartes et Victor Hugo, nous admirons la raison et les sentiments tumultueux, la solidité du jugement et la profondeur de l'attachement. Autrement, nous échangerions seulement des mots, au lieu de développer nos rapports commerciaux.

Il faut que nous entretenions le commerce de marchandises aussi que celui d'idées. En ce qui regarde le dernier je peux vous assurer que la pénétration de la culture française n'a été jamais aussi grande. Il y a peut-être de petites questions à régler. Je crois toutefois que le fait de vendre un livre français de plus ou de moins est tout-à-fait insignifiant. Ce qui importe c'est la diffusion de la culture française. Or, par des traductions excellentes des meilleurs écrivains français, mises à la portée de tous en des tirages de 50 à 100 mille exemplaires, les ouvriers roumains lisent Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Victor Hugo et presque tous les classiques. Ce que, vous allez convenir, est très beau.

Cela étant, continuez à voir en nous, les Roumains d'autrefois attachés a l'esprit français, et chassez la méfiance qui est l'oeuvre du démon. Donnez-nous, mr. le chanoine, la bénédiction de la Raison et conjurez le spectre affreux de la guerre en disant : Pax nobiscum, Pax vobiscum.

Quant à moi qui ne suis pas qu'un modeste optimiste, je lève le verre pour vous dire :

Vive l'amitié franco—roumaine, vive la France !

III. RESTITUIRI

O PRECIZARE ÎN MARGINEA UNUI TEXT DESPRE TIECK

Studiul fără titlu despre Ludwig Tieck datează aproximativ din 1949 și constituie împreună cu cel despre E.T.A. Hoffmann (acesta intitulat ulterior *Metafizica burlescă a lui E.T.A. Hoffmann)* un diptic. Amîndouă au fost copiate de mine la rugămintea lui G. Călinescu în vederea dactilografierii și tipăririi. Nici unul nu a fost publicat în întregime în timpul vieții autorului, dar cel despre Hoffmann a apărut în culegerea postumă editată de Vasile Nicolescu și Adrian Marino în 1967 — *Scriitori străini.* Manuscrisul intitulat *E.T.A. Hoffmann,* de 13 file, se află la BAR. Textul original al studiului despre L. Tieck se află în arhiva doamnei Călinescu, mai puțin începutul pînă la pasajul «*Tot așa de didactică a părut și este „Musicalische Leiden und Freuden“*».

Fișele datează din vremea cînd G. Călinescu cerceta *Opera lui Mihai Eminescu,* din care în 1947 urma să apară o nouă ediție în două volume, publicată tot postum, în 1969—1970 *(Opere,* 12 și 13). Astfel, în *Opere* 12, la capitolul *Cultura. Eminescu în timp și spațiu* găsim referințe la basmul *Der blonde Eckbert* și citatul în versuri cu chemarea pădurii singuratice, p. 427, iar

la p. 521 referințe la nuvela *Musikalische Leiden und Freuden*, pentru cultura muzicală a lui Eminescu. În *Opere* 13, la capitolul *Teme romantice* (Cristalul, Regnul vegetal, Magnetismul) apar referințe la *Der Runenberg*, *Die Elfen*, p. 248—250 și *Der Pokal*, p. 260. Prezentările sînt făcute aici în cuvinte aproape identice cu cele din articolul despre Tieck scris mai tîrziu. *Der blonde Eckbert*, *Der Runenberg* și *Die Elfen* sînt amintite la capitolul *Mihai Eminescu* și în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (ediția I, 1941, p. 407, ediția a II-a, 1982, p. 465). Alte aplicații cu *Der blonde Eckbert* și *Der Runenberg* face Călinescu la *Amintiri din copilărie* de I. Creangă în articolul *Poezia „realelor"* din *Jurnalul literar*, București, 1948, nr. 4—5, nu și în monografia *Ion Creangă* din 1938, ediția a II-a, 1964. Cum și-ar fi intitulat autorul articolul despre Ludwig Tieck ? Un titlu simplu ar fi *Real și fantastic la Ludwig Tieck*. Dar realul se fundează pe erudiție și are un aspect livresc, iar fantasticul oscilează între lumea magică și cea onirică, amîndouă atitudinile fiind complicate cu detașarea ironică și spiritul critic moralist. Deci titlul ar fi insuficient definitoriu. Și din moment ce nu l-a dat Călinescu însuși... E preferabil să rămînem, simplu, la *Ludwig Tieck*.

Al. PIRU

G. CĂLINESCU

LUDWIG TIECK *

Ca la mai toți romanticii, din lipsa percepției pozitive a vieții, inspirația nuvelistică a lui Ludwig Tieck iese din erudiție și se complică cu o ironie, care nefiind o simplă manifestare de vitalitate, ci o atitudine critică, degenerează în pedagogie.

* Manuscrisul din arhiva casei memoriale G. Călinescu, constituit din conspecte și studiu cu variantă privitor la Ludwig Tieck (v. și I. Bălu, *G. Călinescu. 1898—1965. Biobibliografie*, Buc., Edit. șt. și encicl., 1975, p. 519, poz. 5006) totalizează 21 de file. Dintre acestea, 12 file deteriorate (8 numerotate 2—9 și 4 nenumerotate), de mărimi diverse, scrise cu cerneală neagră și mov, avînd multe corecturi, constituie un text incomplet, căruia îi lipsește începutul (desigur fila 1 numerotată) ; l-am putut stabili numai pe baza transcrierii integrale realizate de Al. Piru, care se păstrează în arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" (ms. inv. 2074). Conspectele L. Tieck reprezintă 3 file, iar varianta studiului, posibil ulterioară celui pe care-l publicăm, celelalte 6, nedeteriorate, de aceleași dimensiuni (33×21 cm), nenumerotate și scrise cu cerneală neagră.

Materialul a fost folosit, ca atare sau cu unele modificări, în diverse articole ale lui Călinescu despre unii scriitori străini, ceea ce demonstrează destul de convingător — credem — familiarizarea criticului cu universul scriitorului german investigat (v. *Scriitori străini*, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, Buc., E.L.U., 1967). De exemplu, în *Mistica culorilor*, Tieck este amintit printre acei la care *«Corespondența între culori și sonuri a găsim afirmată»* (p. 785) ; în *Carlo Goldoni*, tratîndu-se problema mistificărilor în artă, se face relația între operele celor doi scriitori : *«Goldoni, care a mai tratat ideea în „La famiglia dell'antiquario", unde eroul este un conte, Anselmo, colecționar de falsuri din incompetență, face teatru cu eroi de roman. O temă asemănătoare a dezvoltat Ludwig Tieck în „Die Gemälde", în care vedem un prinț colecționar lăudîndu-se cu un Giuglio Romano fals»* (p. 284) ; în *Alfredo Panzini* se afirmă că scriitorul *«reabilitează figura pedantului și intră foarte bine în sectorul filistinilor, fiind rudă cu „Der Gelehrte" al lui Tieck care emenda pe Quintilian»* (p. 621) ; în sfîrșit, în *Metoda lui Sainte-Beuve*, *«Sainte-Beuve face pe proporții grandioase ceea ce făcuse Tieck în „Der Aufruhr in den Cevennen" cînd studiase mișcarea Camisarzilor»*. *(p. 519)*.

Exemplele ar putea fi sporite. Textul i-a folosit, de asemenea, lui G. Călinescu — așa cum arată Al. Piru în precizarea sa — în perioada de elaborare a celei de a doua ediții a *Operei lui Mihai Eminescu*.

Asupra unor alte locuri în care G. Călinescu a folosit studiul despre Tieck, pe care-l publicăm, ne vom opri cu altă ocazie.

Georgeta STOIA—MĂNESCU

Die Gemälde duce erudiția și ironia în cîmpul picturii. Tînărul Eduard, fiul cam scăpătat, din cauza vieții destrăbălate, al unui colecționar de tablouri se prezintă consilierului intim Walther, cunoscut al tatălui său și colecționar pasionat și el, și-i oferă spre vînzare un Salvator Rosa. Un străin care se află de față îl demască, arătîndu-i că tabloul nu-i decît un fals, ce-i dreptul foarte reușit. Lucrul era adevărat. Furios, Eduard, abia întors acasă, se ceartă cu autorul falsului, cu bătrînul pictor Eulenböck, un cinic și de spirit, care îi face o filosofie ad-hoc. Consilierul intim are neplăcerea să afle dealtfel că un Höllenbreughel la care ține mult e un fals al aceluiași. Scriitorul își bate joc, în fond, de pretinșii cunoscători. Eduard se duce la un principe în trecere, de la care speră un post. Acolo află cu surprindere că prințul și străinul cunoscător de arte care descoperise falsul Salvator Rosa erau una și aceeași persoană. Prințul nu-i dă postul dar i-arată galeria și îndeosebi un Giulio Romano original. Eduard nu-și poate reține rîsul, căci recunoaște un fals al lui Eulenböck. Tînărul găsește sub niște scînduri care acopere un perete al casei sale un număr de tablouri originale din galeria tatălui său, crezute pierdute. Numai astfel capătă de soție pe Sophie, fata consilierului intim, care ca și bolnavul închipuit, vrea un ginere pentru el, nu pentru fată, un ginere care să-i păzească galeria.

Tot așa de didactică a părut și este *Musikalische Leiden und Freuden*. Aici e vorba de muzică și în interminabile discuții se ironizează melomania împinsă pînă la manie a unora, se ia apărarea muzicii germane de profunditate împotriva muzici italiene de pură tehnică. Eroii (dacă se poate spune astfel ; mai degrabă interlocutorii) sunt : un capelmaistru, un tenor, un muzicant italian quasi-nebun, un tînăr conte meloman, un profesor în ale muzicei, sub care se ascunde autorul însuși, un entuziast, un bătrîn profesor de muzică și compozitor. Discuțiile au loc mai ales în casa baronului Fernow, mare amator de muzică, organizator de concerte și reprezentații melodice. Un simplu apendice epic este și faptul că tînărul conte se îndrăgostește de fata bătrînului compozitor. Necazurile muzicale sunt de soiul acesta. Bătrînul profesor, scîrbit de lipsa de vocație a elevilor săi, cade în mizantropie și fuge de oameni, locuind tot pe la margini de orașe. Profesorul, îndemnat de tatăl său, s-a străduit în tinerețe să studieze vioara fără a fi izbutit să depășească stadiul scîrțîitului. Italianul și nevasta lui, cîntăreața, scîrbiți de nepriceperea oamenilor vii, dădeau concerte duhurilor și îngerilor care aplaudau din toată inima. Însă o dată soțul cîntase fals și trebui să ceară scuze Majestății sale Regelui David cel biblic (ascuns în sobă), mare pricepător în materie. Entuziastul are și el supărările lui, provenite din necesitatea pe care o simte de a leșina de plăcere la orice concert : *«Acum opt luni cei doi muzicanți își executară muzica în această sală. Cînd cel dintîi termină, am căzut de gîtul lui scoțînd șiroaie de lacrimi, iar omul mișcat de entusiasmul meu mă bătu pe spate prietenește. Ne-am îmbrățișat cordial și compozitorul declară tare că în toate cercurile muzicale din lume n-a întîlnit un cunoscător mai profund. Celălalt își dădu și el drumul operei. Nu mai aveam lacrimi, scosei însă un suspin grozav, ceea ce prețuiește mai mult decît lacrimele, și răsplătii pe maestrul cu o strîngere mută, cu o față pierită, pierdută, căzînd leșinat în brațele lui ca și mort. Țicălosul magic mă lăsă să cad*

pe parchet, fără să mă strîngă recunoscător la piept și-mi spuse dispreţuitor, în vreme ce eu mă aflam în extaz artistic: Pentru numele lui Dumnezeu, rămîi acolo, căci cine e în stare să plîngă la cîrpeala ăstuia, nu pricepe o notă din muzica mea» [1].

Tieck e remarcabil întotdeauna în vibraţia lirică a peisajelor: *«Amîndoi însoţitorii intrară adînc în pădure, noaptea era liniştită, nu se tînguia nici un vînt, numai o uşoară boare mişca uneori crengile, aşa încît acele brazilor susurau blînd, susurul se propaga şi cînd pădurea se mişca din toate trunchiurile, răsura ca o orgă îndepărtată».*

Vedem deci că în cele două nuvele Tieck ironizează pe filistinul german şi snobismele sale plastico-muzicale. Persiflarea, oncutoasă, nu merge pînă la eliminarea burgheziei. Henri Monnier inventînd pe Joseph Prudhomme *«professseur d'écriture, élève de Brard et Saint-Omer, expert assermenté près les cours et tribunaux»* se dedubla cu complezenţă, deoarece el însuşi era un emerit caligraf. Consilierul intim Walther e o rudă a lui «Cousin Pons». Eulenböck are şi el un corespondent în opera lui Balzac. Este Elias Magus *«marchand de tableaux, l'usurier des toiles»* din *Pierre Grassou* cu complicitatea pictorului Pierre Grassou de Fougères, breton mediocru încăpăţînat şi onest, pastişînd involuntar, din lipsă de originalitate. Elias Magus îşi cumpără tablourile pe cîţiva franci, le dă o patină şi le revinde ca pînze de maeştri lui Vervelle, fost negustor de sticle, pe a cărui fată, Virginia, Grassou o va lua în căsătorie.

Cînd pictorul contemplă galeria socrului are neplăcerea de a recunoaşte în pînzele de Rubens, Rembrandt, Paul Potter, Mieris, Metzu, Gérard Dow, propriile sale opere. Însă el este un om prob care a răzbit în viaţă prin economie şi calităţi personale, devenind ofiţer al Legiunii de onoare şi şef de batalion în garda naţională, nu fără perspective la Academie. Grassou cumpără de la artiştii în jenă capodopere, înlocuind galeria sa de falsuri. Ar fi nedrept să-l punem pe Walter în rînd cu Vervelle, nivelul său cultural e mai ridicat. Dar în fine e «consilier intim» aşa cum Grassou va fi «ofiţer al Legiunii de onoare» şi «guard naţional». Un relativ rafinament sedentar unit cu voluptăţile unei anume titulaturi sociale, defineşte concepţia de fericire a eroului. Veritabila distincţie stă în faptul că personajele lui Balzac urmăresc finanţele solide, în vreme ce Tieck face elogiul tihnei doctorale, cu mici ironii pe ici pe colo.

În privinţa asta e caracteristică schiţa *Der Gelehrte*, dintr-o serie de scurte compoziţii remarcabile printr-un pathos temperat şi prin maliţia erudită şi bonomă proprie umoriştilor englezi de tipul Sterne. Aptitudinea pentru viaţa casnică, privită idilic, doctoralitatea tratată ca un viţiu agreabil şi inofensiv, compatibil cu sensul vieţii burgheze, acestea sunt notele. Eroul e un director de gimnaziu, între două vîrste, foarte învăţat, editor de texte clasice. El e un om din toate punctele de vedere bun, însă are oroare, ca şi Caragiale, de natură. Locuieşte la etaj, într-o casă al cărei parter îl ţine gol ca să nu fie supărat. Ferestrele sunt duble ca să nu pătrundă în tihna bibliotecii nici o larmă din stradă. O unică servitoare bătrînă îi face gospodăria. (Învăţatul francez din romanul roman-

[1] *Tiecks Werke*, herausgegeben von Gotthold Ludwig Klee I—III. Leipzig, Wien, Bibliographisches Institut *(n.a.)*.

tic ar fi un sălbatic trăind în mizerie, cel german, precum se vede, caută confortul). Așa precum lui Lessing natura îi era indiferentă, profesorul simte neliniște la cîmp, în aerul liber, la pădure. Graiul lor el nu-l înțelege. El are un mare sentiment al ordinei și întors dintr-o călătorie caută în coșul cu hîrtii netrebnice o notiță nefolositoare, numai pentru a certifica imutabilitatea manuscriselor sale. Un prieten doctor îl sfătuiește să se căsătorească și-i propune pe una din fetele proprietarului, pe cea mai ușuratică. Însă intrînd pe ușă d. profesor dă de o soră mai oropsită, un fel de cenușăreasă (care dealtfel îl admiră teribil deținînd cu venerație o foaie cu o emendație la un pasagiu din Quintilian, găsită în coș) și prin confuzie o cere în căsătorie. *Ein Wort, ein Mann.* Nu-i vorbă, îi este cea mai potrivită. Profesorul va continua să facă ediții de clasici și să emendeze pe Quintilian, sub ochii evlavioși ai Elenei lui.

Cea mai grațioasă schiță din acest grup este poate *Des Lebens Überfluss* (Superfluitățile vieții). E o încercare de a reconstrui viața edenică în cadru burghez germanic prin renunțarea la orice superfluitate în viață. Un tînăr dedicat carierei diplomatice fură pe fata unui ministru plenipotențiar și, căsătorit cu ea, se refugiază într-o odăiță la etajul unei căsuțe de mahala, al cărei parter e deocamdată gol întrucît proprietarul s-a dus undeva să se trateze de podagră. Tînărul soț a încredințat spre fructificare o sumă de bani unui prieten a cărui urmă însă a pierdut-o și acum soții stau aproape fără nici un mijloc de existență. Ei sunt însă foarte bine dispuși, întîi fiindcă se iubesc, al doilea fiindcă deocamdată au strictul necesar vieții, adică un mic spațiu, o fereastră pe care pot privi, pîine și apă. Tinerii vînd tot ce au și soțul e silit să se despartă de o scumpă ediție a lui Chaucer făcută de Caxton, cu preț de speculă. Nemaiavînd lemne eroul taie balustrada de la scară, apoi începînd de jos în sus, treptele de la scară, rămînînd ca într-o colivie. Pîinea și urciorul cu apă le trage cu sfoara. Proprietarul se întoarce pe neașteptate, face scandal, imperturbabil eroul originalei robinsonade amenință cu împotrivirea armată, sugerînd prezența unor arme pe care nu le are, e luat drept carbonario, se strînge lumea din mahala. Dar deodată apare prietenul care a dat de urmele eroului după o notiță în cartea (dăruită de el) vîndută unui anticar. Capitalul, plasat în India, a sporit și eroul e un om bogat, ministrul plenipotențiar a iertat pe fată și Robinsonul din colivie devine un om fără griji. Pline de humor sunt comentariile savante pe care le face eroul la tot pasul. În privința absenței scării de care e scandalizat proprietarul, eroul încearcă o teorie asupra inconsistenței spațiului : *«Ce e spațiul ? Un absolut, un nimic, o formă a intuiției. Ce e o treaptă ? Un lucru limitat, însă nimic altceva decît o realitate de sine stătătoare, un mijloc, un prilej de a ajunge de jos în sus. Și cît de relative sunt aceste noțiuni de sus și jos».*

Cînd tînăra soție se arată cam alarmată în privința combustibilului, soțul îi vorbește așa : *«Iubită femeie, trăim într-un veac civilizat, într-o țară bine guvernată, nu printre păgîni și mîncători de oameni : trebuie să se găsească mijloace și căi. De ne-am afla într-un loc sălbatec, aș reteza natural ca Robinson Crusoe cîțiva copaci. Cine știe dacă nu se găsește vreo pădure tocmai acolo unde bănuiești mai puțin : și spre Macbeth a pornit pădurea Birnam să-l piardă. Au ieșit apoi din cînd în*

cînd, deodată, insule din mare ; în mijlocul prăpăstiilor și stîncilor sălbatice crește totuși palmierul ; scaetele smulge lîna oilor și mieilor, cînd trec pe lîngă el, iar cîneparul duce aceste smocuri în cuib și face puilor un pat călduros».

Dichterleben e de asemenea o nuvelă pe bază de erudiție, un fel de biografie romanțată privind viața unor premergători și contemporani ai lui Shakespeare în dramă, a lui Marlowe și a lui Greene îndeosebi. Totuși, cu tot adevărul istoric, sensul nuvelei e altul și istoricitatea eroilor nu atinge întru nimic libertatea de creație. Contribuția lui Tieck e mai ales lirică și lucrul se vede în tehnica muzicală, cu opriri și reintrări, care au de scop obținerea, ca în poem, a unei încordări contemplative maxime din partea cititorului. Aici intenția autorului e de a scoate în evidență tragicul autorilor de talent care fie prin scurtimea vieții lor, fie prin ivirea fatală a unui mare geniu (în cazul de față Shakespeare) sunt demoralizați și nimiciți. Greene și Marlowe sunt niște boemi în maniera extravagantă londoneză. Cel dintîi și-a părăsit nevasta și copilul, și-a irosit o moștenire, ducînd în Londra o existență vagabondă și mizerabilă. Un generos Squire, prieten al poeților îi dă o însemnată sumă de bani, îl împacă cu soția și caută să-i refacă un cămin. Însă Greene fuge din nou, ademenit de o femeie, cu toate că-și iubește familia, și moare în chip deplorabil la un crîșmar. Marlowe are și el o slăbiciune, pe Fanny, curtezană frumoasă și fără rușine, care îl înșală. Demoralizarea cea mare i-o produce reprezentarea piesei lui Shakespeare *Romeo și Julieta*, în palatul lordului Hunsdon. Marlowe sperase că acesta din urmă va alege, spre a se juca, una din piesele sale. El nu e cuprins de invidie, dimpotrivă de admirație, însă așa de mare, încît încrederea în propriile forțe e nimicită. Turburat se îndreaptă spre casa iubitei sale pe care o găsește în brațele unui paj. Înfuriat sare cu pumnalul spre tînăr și un gest greșit face să se lovească însuși cu arma. Shakespeare îi mîngîie generos ultimele clipe, deplîngînd soarta care a răpit Angliei *«așa de curînd pe acest spirit puternic și mare»*, întrebîndu-se dacă mai trăiește undeva un poet adevărat ca Marlowe. Nuvela mai cuprinde aspecte sociologice foarte interesante și caracteristice în opera lui Tieck, care, fiu al unui om de idei înaintate, se vede a avea o anume oroare de fanatismul religios. Arthington, vărul simpaticului Squire, a fost ademenit de secta lui Hacket. Scena vizitei la noul Messia e de cel mai înalt umor. Hacket, Regele Lumii, creatorul cerului și al pămîntului, stă pe un pat în poziție de fervență rugăciune, adorat de Vestitorul Îndurării (Arthington) și de Vestitorul Mîniei (dascălul de școală Coppinger) care îi sărută mîinile și picioarele. Hacket pretinde nici mai mult nici mai puțin ca Regina Angliei să-i încredințeze guvernul. Mîntuitorul joacă comedia umilinței, protestînd la semnele de venerație ale apostolilor săi : *«Pentru ce această cinstire exterioară aceluia* — zice el cui vrea să-i sărute picioarele — *pe care Duhul sfînt al Domnului l-a uns Monarh și judecător al pămîntului ?»*

Generosul Squire nu e deloc convins de această reprezentație mistică și atunci Vestitorul Mîniei strigă lui Hacket : *«Cheamă-ți îngerul, Messia, poruncește cerului să se deschidă, înfășură-te în pară de foc,*

urcă-te pe scaunul judeţului tău, pentru ca acest sărac cu duhul să se pătrundă de puterea ta».

Arthington intervine : — *«Lasă-l, mare Vistier, Spiritul îmi spune că-l voi converti, căci este vărul meu şi din sîngele meu ; prostia lui va fi biruită şi el va fi printre cei aleşi».*

În cele din urmă Regele Lumii şi Arhanghelii lui sunt arestaţi şi Arthington abia scapă, mulţumită vărului său, nu fără a arăta o lamentabilă contriţiune.

Nenorocirile lui Greene şi Marlowe par a face aluzie la dezordinile vieţii geniale. Oare amabilul filistin Tieck absolvă boema ? Este adevărat că Mr. Prudhomme german arată în genere înţelegere *«zu den Poeticis»*, însă probabil Tieck întrupează genialitatea în Shakespeare, care e un cetăţean ordonat şi paşnic, cum va fi şi Goethe. A fi consilier şi geniu nu-i incompatibil.

Lunga nuvelă *Der Aufruhr in den Cevennen* se nutreşte din aceeaşi observaţie sociologică a psihozelor mistice colective. Suntem în ultima perioadă a domniei lui Ludovic al XIV-lea, cînd după revocarea edictului din Nantes hughenoţii din Cévennes fac o adevărată împotrivire militară cunoscută sub numele de *la guerre des Camisards*, sub cîţiva şefi dintre care unii, ca Jean Cavalier, fost păzitor de vite şi ucenic de brutărie, arată o adevărată vocaţie de generali. Structura epică a nuvelei e destul de săracă. În casa moderatului Monsieur de Beauvais, consilier, om cu simpatii acoperite pentru hughenoţi, se întîlnesc oficiali şi rebeli. Edmund, fiul consilierului, catolic fervent la început, vizitînd taberele de rebeli se converteşte şi trece de partea lor. Apoi ni se dau cîteva aspecte ale luptelor şi prădăciunilor şi nuvela se sfîrşeşte cu moartea cîtorva eroi principali după o artificioasă reîntîlnire şi recunoaştere a unor prietenii de tinereţe. Esenţialul îl formează tabloul psihologic al epidemiei. Copii şi oameni mari cad într-un fel de atac în care profetizează. Un copil în convulsiuni strigă : *«Cînd părinţii se vor pocăi şi vor sluji Duhului, toate vor fi bune»* etc.

Prostul satului devine şi el profet. Edmund are şi el divinaţii : *«François vine* — strigă el într-o zi —, *este încă departe dincolo de munte, îl văd cu ochii dinăuntru... Are o scrisoare ascunsă în cismă»* etc.

Interesante sunt şi tablourile de viaţă în comunitatea camisardă. Sus pe platourile împădurite ale munţilor, hughenoţii militanţi se roagă, cîntă psalmi, îşi scot săbiile şi-şi curăţă puştile. Ofensivele se iau în cîntări de psalm. Opiniile strategice ori cele asupra persoanelor suspecte (procedau magic tribal) sunt scoase adesea din gura profeţilor, calitatea de profet reprezentînd o adevărată funcţie civilă. Cînd Edmund se prezintă sus pe munte, profetul Duplant e numaidecît convocat : ce-ţi spune Spiritul ? Cît despre atitudinea proprie a lui Tieck faţă de materia cărţii lui, este evident că fanatismul hughenoţilor nu-i place, dovadă fina ironie cu privire la secta lui Hacket. Însă ca german şi romantic, el e curios de fenomenele ocultistice. Cazul copiilor care profetizează îl interesează în chip învederat fără a recunoaşte aci un proces divin, nu totuşi fără a avea un fior de mister terestru. Germanii cred în demonii pămîntului şi Tieck va fi el însuşi un mare poet al miracolului din

Centrum Terrae. Tot ca german Tieck nu simpatizează deloc catolicismul francez cu autoritatea lui apăsătoare. Mareşalul, aşa de crunt în acţiunea de represiune şi totuşi om de lume şi încă superstiţios pînă a se mîhni că servitorul i-a răsturnat solniţa, e o întrupare a criticei autorului. Să amintim că în urma edictului din Nantes multe familii de hughenoţi au trecut în Germania şi că germanii au arătat totdeauna o mare afecţiune pentru aceşti expatriaţi pe care francezii înşişi îi privesc cu un ochi sumbru. Germanii sunt oficial sau neoficial nişte protestanţi, cu o vocaţie mistică, în ciuda aparenţelor, foarte redusă, în vreme ce francezii dimpotrivă sunt foarte catolici şi practicanţi, cu un simţ înalt al autorităţii papale. Germania a dat prea puţini mistici faţă de Franţa. Ghicita antipatie a lui Tieck faţă de intoleranţa aspră a lui Ludovic al XIV-lea nu e îndreptăţită. Francezul este un individualist prin excelenţă, un liberal congenital. Însă fără corectivul religiei unitare, această însuşire ar duce la anarhie. De aceea este caracteristic că ori de cîte ori Franţa trece printr-o înfrîngere ea se întoarce către biserică. Catolică a fost reacţiunea după revoluţie, catolică este orientarea şi acum. Biserica Franţei este simbolul unirii unui popor de individualităţi. Şi s-ar părea curioasă opoziţia din partea unui popor de ordine ca cel german. Însă în Germania foarte puţin religioasă, gregară congenital în ordinea civilă, domneşte o absolută libertate de gîndire în materie spirituală.

Absenţa unei constrîngeri de sus a făcut cu putinţă acolo înflorirea filosofiei. Sunt şi în Germania falşi mistici ca Böhme, nu asceţi practicanţi ci filosofi extatici, eretici pioşi, cu rapturi teoretice. Cîte capete, atîtea religii. Filosofia este supapa prin care iese aburul mistic şi se face imposibil fantasticul religios de felul mişcării camisarde. Interesul pentru fenomenele oculte îmbracă în cercul spiritelor luminate forma curiozităţii pentru suprasensibil. Astfel se explică de ce nici un mare scriitor francez n-a luat o temă ca aceea a lui Tieck, deşi s-ar fi putut găsi în ea ideea luptei pentru libertate, scumpă francezilor. Unghiul de vedere al lui Tieck e strict german.

Oroarea secretă a lui Tieck, Philister, este de revoluţie confesională. Mefistofel poate veni şi în odaia eruditului, macrocosmul e vizibil din biroul doctorului în filosofie. Universul ca animal cade sub percepţia cerebrală a oricărui *Gelehrter* atent. Hegel a desvăluit tot planul divin de pe catedră, ce nevoie să faci răscoală în numele lui Dumnezeu ? În vremea lui Tieck se desfăşura în Franţa strania bufonerie a Saint-Simonismului. Membrii Familiei spirituale străbăteau bulevardele în uniformă (jiletcă, centură de piele, pantaloni albi, tocă roşie, barbă mare orientală) în frunte cu Père Enfantin salutat în cor de colonie : *Salut, Père, salut, / Salut et gloire à Dieu !* şi pe pieptul căruia era scris *Le Père*. De notat, ciracii erau intelectuali, oameni de spirit. Tradus în faţa tribunalului, noul profet se recunoscu *Părinte al Umanităţii* şi *Legea vie* şi exercită asupra auditorului puterea privirilor [2]. Desigur că Tieck ar fi rîs discret de această reprezentaţie, însă ar fi studiat-o sociologic cu toată atenţia.

[2] Louis Blanc, *Histoire de dix ans 1830—1840*. Neuvième éd. III. Paris, Pagnerre, 1849, p. 323, urm. Fenomene sociologice similare sunt descrise în romanul lui Victor Papilian, *În credinţa celor şapte sfeşnice*, unde e vorba de secta mileniştilor *(n.a.)*.

Refracția la spiritul francez e manifestă și în altă parte, în suspectarea perfectei conduite moderne. Și într-asta Tieck e Philister german, pentru că pune temei pe ținuta nestudiată presupus sinceră. *Der Geheimnisvolle* este, după un contemporan al lui Tieck, o narațiune «*plictisitoare, searbădă și fără nici o noimă*» «*ca o sută de alte asemenea istorii fabricate pentru jurnale*». Judecata cuprinde adevăr, mai ales dacă privim lucrurile din punct de vedere epic și e valabilă pentru multe producții germane. Este foarte explicabil de ce Tieck nu trece peste granițele țării sale. Nuvela abundă în dizertații politico-morale, în ieșiri lirice nu prea remarcabile, în loc de a oferi observație socială, psihologică și caracterologică. Ea pornește promițînd o mare desfășurare epică, schițează intrigi care nu vor ocupa niciodată planul întîi și se desvăluie la sfîrșit o simplă schiță, ironică, o satiră ca și *Die Gemälde*. Eroul, Kronenberg, călătorește prin Germania în trăsără și călare și-l bănuim apăsat de melancolii erotice sau de mari secrete politice (suntem în epoca napoleonică), la un han un francez misterios îl imploră să-i plătească găzduirea ca să scape de posibilitatea de a fi urmărît ca vagabond și-l lămurește că sperînd la o moștenire în Germania nu s-a mai ales cu nimic. Autorul discută prin eroii săi condițiile Germaniei apăsate de Napoleon, arată ură, dealtfel urbană, față de francezi. Francezul necunoscut căruia îi făcuse binele îi fură portofoliul, un ofițer francez, de o politețe rară (Tieck insinuează desigur că această politețe e superficialitate), provocînd pe Kronenberg la o discuție și lăsîndu-l a înțelege că și el e un antinapoleonian, îl îmbie să mărturisească lucruri grave, că face parte dintr-o conspirație, că e autorul unui libel anonim împotriva lui Bonaparte. Ofițerul găzduit în casa unde se află Kronenberg, deși dă asigurări că nu e un spion ci om de cuvînt, denunță pe imprudent, care e arestat. Asta este (lucrul nu e spus pe față dar subînțeles) vestita onoare franceză. De altminteri în familiile unde se citește franțuzește eroul constată o mare ușurință de caracter. Tînărul Wehlen e un exponent al acestei stări de spirit. E un mincinos de mîna întîi, făcîndu-și și o distracție din asta, punînd la cale pozne de cea mai proastă calitate. Umorul nuvelei stă în faptul că Kronenberg însuși se descopere a fi un impostor. Lăudîndu-se pretutindeni că e autorul pamfletului antibonapartist, cade în primejdia de a fi împușcat. În realitate mințea din bravadă și nu era deloc autorul cărții. Desigur, rea influență a spiritului francez. Se mai discută în nuvelă și despre literatură, unii susținînd inexistența literaturii germane, în spiritul cosmopolit al lui Frederic II. Dar autorul, printr-un personagiu, se desvăluie naționalist : *Ohne Vaterland kein Dichter*.

Der Pokal subliniază la Tieck interesul, general la romantici, pentru ocultism. Ferdinand iubește pe Franziska și consultă pe un bătrîn divinator Albert, cu reputația de făcător de aur, asupra viitorului. Albert locuiește într-o casă cu multe încăperi și-l primește într-o odaie mare, înaltă, tapisată cu damasc roșu, cu fotolii asemeni, cu, la ferestre, perdele de mătase grea, roșie. Bătrînul pune pe o masă acoperită cu un covor roșu un pocal de aur cu frumoasă lucrătură artistică și invită pe tînăr să nu facă nici o mișcare în timpul operației magice și să nu scoată nici un cuvînt. Apoi bătrînul făcînd niște miș-

cări ritmice, adică niște passe în direcția pocalului, scoate o muzică din ce în ce *crescendo* pe care o reizgonește la loc *descrescendo* cu mișcări contrare. Din pocal, iese pe urmă imaginea aeriană a Franziscăi, Ferdinand nu-și păstrează însă calmul și cînd aceasta se apleacă să-l sărute, caută s-o prindă în brațe. Bătrînul Albert e supărat și aruncă toată vina a ceea ce poate urma pe seama tînărului. Patruzeci de ani mai tîrziu, în casa unei văduve se fac pregătiri de nuntă pentru una din fete. Ginerele invită pe un bătrîn prieten, retras de lume, și-l găzduiește într-o cameră în care bătrînul, nu altul decît Ferdinand, recunoaște vechea odaie în damasc roșu a divinatorului Albert. Mireasa seamănă în chip izbitor cu Franziska. În fine la masă i se dă să bea în pocalul de aur. O explicație are loc între Ferdinand și mama miresei și astfel aflăm că bătrîna e chiar Franziska. Lumea misterioasă a duhurilor, ale căror legi fusese călcate, se răzbunase. Franziska crezuse că Ferdinand a părăsit-o și s-a căsătorit, Ferdinand același lucru și astfel o neînțelegere superficială provocase despărțirea fatală a celor doi.

În *Der fünfzehnte November* se studiază, cu oarecare complicație etico-religioasă, misterul psihic al unor cazuri de alienație, cu îmbolnăviri și vindecări subite. Fritz-Wilhelm, fiul unui bogat negustor olandez, dădea pînă la 10 ani semnele unei inteligențe excepționale. Deodată, într-un miez de noapte, avu un atac în urma căruia rămase aproape imbecil. Copilul crescu herculean, lipsit aproape de uzul normal al graiului. Acum, devenit un adolescent, Fritz se ocupă cu construirea unei șalupe, arătînd o mare îndemînare. Treaba s-ar părea că n-are nici un rost. Dar deodată vine o inundație, prostul scoate avutul tatălui și-l încarcă în șalupă, îi îmbarcă pe toți ai săi și-i salvează. Instinct elementar de animal, prezență a divinității ? După aceea băiatul se și vindecă dintr-o dată. Compoziția, localizată în Olanda secolului al XVIII-lea, aduce anume elemente de pictură satirică. Elsbeth, nepoata negustorului, e dorită în căsătorie de un căpitan de mare, Thomas, om matur, abia sosit din Indiile orientale. Bunătatea și verdeața verbală a marinarului sunt pitorești. Fata nu-l poate accepta însă ca soț (ea devine soția vindecatului Fritz-Wilhelm). Pe Elsbeth o mai plictisește cu asiduitățile un tînăr german Sommer care wertherizează, însă nesincer, ironie aceasta la adresa unei mode. Sommer face pe disperatul : «*Mă asasinezi* — strigă el — *nu mai vreau să știu de această viață de chinuri. Vrei sacrificiul, se va împlini. Și culmea, n-am pistoalele, armele mele. Atunci ai vedea ! O, de-aș avea pistoalele la mine ! L-aș săruta pe cel care mi-ar da o armă !*»

Lăudăroșii, căci în curînd niște farsori îi vînd în silă niște pistoale și el se dovedește incapabil a le mînui. De altfel poze de acestea fatale își ia Sommer profesional și față de alte fete simțitoare.

Adevăratele mari poeme ale lui Tieck, caracteristice pentru locul pe care scriitorul îl ocupă în direcția romantică, sunt niște compuneri în proză, niște basme tragice, cu semnificație morală. În frunte stă *Der blonde Eckbert*. Bertha, soția cavalerului singuratic Eckbert, povestește istoria ei, fiind de față un prieten al casei, Philipp Walther. Fată a unui păstor sărac, Bertha, învinovățită mereu de părinți că e o pacoste,

pleacă într-o dimineață de acasă. Rătăcirea fetei prin munți împăduriți, de-a lungul unei naturi fermecate, a fost calificată mereu ca o dovadă de percepție a naturii. E mai mult decît atît. Peisajul e antediluvian și înfiorător de pustiu, el reprezintă un spațiu edenic ce trezește omului un puternic sentiment de jale. Liniștea lui e miraculoasă și te aștepți să-ți iasă înainte dragoni ori vrăjitoare, nu oameni. Iată o pildă :

— «*Rătăcisem astfel vreo patru zile cînd mă trezii pe o cărăruşă ce mă îndrepta pe drumul mare. Stîncile luau acum în juru-mi o înfăţişare cu mult mai ciudată. Erau nişte steiuri, aşa de îngrămădite unele într-altele, încît ai fi zis că la cea mai mică suflare de vînt se vor prăbuşi unele peste altele. Nu ştiam dacă trebuie să merg mai departe. Mai dormisem noaptea în pădure, însă pe vreme frumoasă sau în colibe de păstori, puse la loc ferit ; aici însă nu întîlnii nici o locuinţă omenească şi nici nu puteam bănui să dau peste vreuna în asemenea sălbătăcime ; stîncile se făcură mereu mai înfricoşătoare, adesea trebui să păşesc pe lîngă prăpăstiile cele mai ameţitoare, în sfîrşit pierdui drumul de sub picioare. Eram desnădăjduită, începui să plîng şi să strig, şi în văile stîncoase glasul meu făcea un ecou îngrozitor.* [Fetiţa doarme o noapte în aceste locuri, iar dimineaţa continuă drumul]. *Spre seară locurile în juru-mi mi se părură ceva mai prietenoase, gîndurile, dorinţele mele se înviorară, bucuria de a trăi se redeşteptă în toate vinele mele. Crezui că aud în depărtare vîjîitul unei mori, iuţii paşii şi cît de bine îmi păru, ce uşoară mă simţii, cînd în fine atinsei graniţele stîncilor goale ; văzui păduri şi pajişti, cu dealuri frumoase întinzîndu-se în depărtări. Mi-era ca şi cum aş fi păşit din iad în rai, singurătatea şi neajutorarea nu mi se arătară aşa de grozave. În loc de sperata moară nimerii într-un şipot, care micşoră mult bucuria mea.* [Aci fata se întîlneşte cu o babă care-i dă de mîncare. Apoi amîndouă trec printr-o poiană, apoi printr-o pădure]. *Cînd ieşirăm, soarele tocmai apunea şi nu voi uita niciodată înfăţişarea şi sentimtntul acelei seri. Totul era muiat în roşu şi aur, copacii şedeau cu vîrfurile lor în rumeneala asfinţitului, peste cîmpuri soarele privea înapoi, pădurile şi frunzele copacilor şedeau nemişcate, cerul limpede semăna a paradis deschis, iar şopotul izvoarelor şi din cînd în cînd foşnetul copacilor treceau prin tăcerea senină cu un farmec jalnic*».

Nu e de mirare că Bertha face cunoştinţă cu o lume fabuloasă. Baba locuieşte într-o colibă pe un deal cu mesteceni şi are drept tovarăşi un cîine şi o păsărică ce cîntă astfel :

Singurătate
De codru ce-ţi treci
Zilele toate
Cu mine de veci,
Cu mine petreci
Singurătate.

[Waldeinsamkeit
Die mich erfreut,
So morgen wie heut'
In ew'ger Zeit
O wie mich freut
Waldeinsamkeit].

Pînă aici este poemul romantic. Acum urmează fabula. Pasărea babei ouă zilnic o perlă sau o piatră preţioasă. Baba, ca să încerce pe fată, pleacă uneori, încredinţînd Berthei păstrarea nestematelor, cu

amenințări sinistre în caz de neascultare. Într-o bună zi, în lipsa babei, cuprinsă de lăcomie, fata părăsește coliba, lăsînd cîinele să moară de foame și pleacă în lume cu pasărea outoare de diamante în colivie. Dar pasărea de dorul pădurii își schimbă cîntecul într-un chip care turbură liniștea fetei, încît aceasta o omoară și-o îngroapă. Mai tîrziu Bertha se mărită cu blondul Eckbert. Istorisirea femeii se oprește aici dar prietenul casei spune deodată aceste stranii cuvinte : — *«Nobilă doamnă, îți mulțumesc, îmi închipui bine întîmplarea cu pasărea ciudată și cum ați hrănit pe micul Strohmian !»*

Bertha se îmbolnăvește rău și înainte de moarte mărturisește soțului că o muncește ideea de unde a putut afla Walther numele cîinelui, căci acela se numea Strohmian. Eckbert ucide cu o săgeată pe Walther. Turburat, trist, caută apoi să uite, își găsește-un prieten, Hugo, care deodată i se pare că seamănă cu Walther. Eckbert pornește călare, trece prin strîmtori de stînci, i se pare că vede din nou pe Walther, se repede în goana calului, ajunge la un deal cu mesteceni, unde aude o pasăre cîntînd știutul cîntec, cu variante. Walther, care nu era decît baba, și, precum mărturisește, și Hugo totodată, îl întreabă : — *«Mi-aduci pasărea ? Perlele mele ? Cîinele meu ? Nedreptatea, precum vezi, se pedepsește singură»*.

Și-l încunoștințează că Bertha era chiar sora lui. Deci incest. Aci vedem problema destinului tragic din tragedia greacă transportată sub forma unei pedepse a duhurilor. Pe Tieck l-a preocupat adînc teoria, văzută de el ce-i drept într-un mod prea încurcat, și a tratat-o adesea. Tragedia *Karl von Berneck*, istorie cu strigoi, oferă o luptă eschiliană între frați, nu din vreo dușmănie reală, ci pentru că un strigoi apasă asupra familiei cu blestemul fratricidului izbăvitor.

Der Runenberg e tot o fabulă, avînd ca învățătură necuminţenia lăcomiei. Mitologia ei aparține lumii germanice și merge în sensul predilecției romanticilor pentru ideea unei ierarhii de duhuri terestre, simbolizînd toată scara lumii biologice și minerale. Christian, fiul unui grădinar, s-a plictisit de buruienile de la șes ale tatălui său și pornește în căutarea norocului la munte. În drum smulge din întîmplare o rădăcină și aude deodată în pămînt un vaiet înăbușit, ceea ce-l face să creadă că a apucat o mătrăgună (Alraunwurzel). Credința este că cine smulge o astfel de plantă înnebunește. Apoi ajunge la muntele runelor, într-un ținut stîncos unde o cărare trece pe marginea unei prăpăstii și sfîrșește sub fereastra unui zid enorm de ruine ce pare a se pierde în nouri. E noapte și Christian crede a vedea o lumină pe fereastră, privește înăuntru și vede o sală spațioasă bătută în pietre și cristale scînteind la lumina purtată de o femeie divină, cu membrele mai mari ca ale unei muritoare (anatomia zeiască grandioasă obsedează pe Tieck). Femeia cîntă așa : *Unde stau bătrînii / Care nu mai vin ? / Cristalele plîng / Din stîlpi de-adamant / Curg lacrimi șiroaie* / Etc.

Apoi se desbracă (prilej de emoție pentru Christian), deschide un dulap de aur, scoate de acolo o tavă plină de nestemate, rubine, diamante și alte giuvaeruri, deschide fereastra și întinde lui Christian tava zicînd : *«Ia asta în amintirea mea !»* Dimneața însă tînărul deșteptîn-

du-se din somn nu mai găsește nici o urmă de pietre prețioase. Se coboară la șes într-un sat necunoscut. Aspectul idilic al satului, trezind o fericire amestecată cu o melancolie, e o notă a romantismului german și a trecut la Eminescu: «*Spre amiază se găsi într-un sat din ale cărui colibe ieșea în sus un fum pașnic. Copiii se jucau pe o toloacă verde, gătiți ca de sărbătoare, și din bisericuță răsuna orga și cîntecul credincioșilor. Pe Christian îl cuprinse o neînțeleasă dulce jale, se simți așa de mișcat încît îi veni să plîngă*».

În sat Christian se face grădinar și se însoară cu fata unui arendaș și totul merge bine, pînă cînd un străin îi lasă în păstrare o însemnată sumă de bani, cu vorba că dacă nu se va întoarce pînă într-un an, banii să rămînă păstrătorului. Străinul zice că e chemat în munte de o ființă care l-a vrăjit. De aci încolo Christian se lăcomește de avere, așteaptă cu nerăbdare să treacă anul, nu se mulțumește apoi nici cu averea de la șes. Îl ademenesc metalele, valorile mineralogice, cum spune însuși tatălui său într-un stil care e un semn de nebunie pe de o parte, de filosofie panteistică pe de alta: — «*Nu... îmi amintesc prea bine că o plantă mi-a adus la cunoștință pentru întîia dată nefericirea întregului pămînt, de atunci înțeleg suspinele și vaietele care se aud în toată natura, de vrei numai să le asculți; în plante, buruieni, flori și copaci se mișcă și se svîrcolește în dureri o rană mare; e cadavrul fostei minunate lumi a pietrelor, căzută într-o îngrozitoare putrefacție. Acum înțeleg bine ce voia să-mi spună rădăcina cu vaietele ei din adîncuri, de durere ea mi-a destăinuit totul. De aceea ierburile sunt mînioase pe mine și vor să-mi ia viața. Ele vor să-mi șteargă din inimă figura iubită și să-mi înlănțuie sufletul în fiece primăvară cu chipurile lor schimonosite de cadavre. Și pe tine, tată, te-au înșelat afară din cale și cu viclenie și au pus stăpînire cu totul pe sufletul tău. Întreabă doar pietrele și te vei uimi cînd le vei auzi vorbind*».

Christian își părăsește nevasta și copiii și pleacă la stăpîna pietrelor și tatăl are credința că fiul său s-a înecat într-un puț. Mulți ani mai tîrziu, cînd femeia era măritată cu un altul apăru un om în sdrențe, desculț, bărbos, ars de soare, cu un sac la spate. El spune femeii care îl recunoaște cu greu că aduce din munte comori neprețuite. «*Privește și minunează-te!*». Dar în loc de nestemate scoate din sac cremene și alte pietre lucioase. El nu face nici o supărare nevestei, ci se întoarce la iubita lui din pădure, Puternica, cea împodobită cu văl de aur.

Lumea spiritelor familiare este zugrăvită în *Die Elfen*. O fetiță, Maria, îndepărtîndu-se în lipsa părinților pînă spre un sălaș de țigani, se trezește deodată în mijlocul elfilor. Zerina, una din zîne, o duce în palatul lor într-o încăpere subterană cu aur, argint, pietre prețioase multicolore, unde domnește prințul metalelor; apoi în zona duhurilor lacustre, în fine în zona aeriană unde duhurile sunt de flacără. Acolo e o sală cu tapete de pară și de purpură, trupurile sunt ca de cristal roșu în care sîngele parcă se vede mișcîndu-se. Elfii conduc pe Maria acasă însă numai peste șapte ani (noțiunea de timp are la aceste genii un pendul mai larg) și o conjură să nu spună ce a văzut. Acum fata devenită mare se mărită și are și ea o fetiță. Într-o zi mama zărește pe zînă jucîndu-se cu fata ei. Ea face greșeala de a mărturisi soțului,

care avea de gînd să gonească pe lăieți, întîmplarea, și atunci Elfii părăsesc locurile lăsînd numai sărăcie și stîrpiciune.

Înțelegem acum în ce constă literatura doctorală a lui Tieck. El nu clasifică oamenii, nu propune aventuri epice, născocește basme metafizice care au la bază un sistem cosmologic și toate acestea fără a ieși din burg. Evaziunea onirică în macrocosm se face noaptea, pe coșul casei, dimineața scriitorul se află cuminte la masa lui de scris.

RECURS LA «DOSARUL» *SCRINULUI NEGRU*

(I)

Cercetările de istoria culturii, în special critica și istoria literară, au cunoscut substanțiale mutații teoretice și înfăptuiri concrete valoroase, după hotărîrile Congresului al IX-lea al partidului, cînd s-a inaugurat o perioadă nouă în viața poporului român și în cultura sa. În cei 18 ani, s-au întreprins însemnate reevaluări ale unor momente cruciale din istoria multiseculară a neamului nostru și ale rolului unor personalități românești proeminente. Preocupările cercetătorilor, stimulate de atmosfera creatoare, propice studiului obiectiv și de relevare a adevărului, s-au extins de la epoci revolute pînă la anii fierbinți ai revoluției socialiste. Pe baza orientărilor date de documentele de partid au apărut studii valoroase și despre dezvoltarea culturii și artei românești în ultimele decenii, relevîndu-se în spirit critic și cu deplină obiectivitate contradicțiile inerente dezvoltării, realizările istorice de necontestat, cît și erorile dezvăluite cu exigență de partid.

Înfățișarea «luminilor și umbrelor» despre care se vorbea cu pasiune la cel de-al IX-lea Congres, presupune cercetare critică și nepărtinitoare a *tuturor* faptelor, reconstituirea istoriei rezultînd din documente și mărturii netrucate sau «literaturizate».

Sub impulsul acestor gînduri ne propunem restituirea unor circumstanțe din munca lui George Călinescu privind editarea romanului *Scrinul negru*. În esență urmărim informarea obiectivă, risipirea oricăror afirmații fără acoperire reală, făcute prin timp, datorită necunoașterii faptelor, a textelor și, ca atare, aflate în afara chestiunii.

*

În februarie 1954, în cadrul unei consfătuiri organizate de Ministerul Culturii în legătură cu «politica editorială de perspectivă», G. Călinescu a mărturisit că lucrează la un nou roman pe care nădăjduia să-l termine cît mai curînd. Am reținut informația, mai ales că ea venea după memorabilul succes de public al *Bietului Ioanide*.

Mai tîrziu, cu prilejul unei alte întîlniri, în decembrie 1955 academicianul G. Călinescu a comunicat celor de față că speră să definitiveze pentru tipar manuscrisul noului său roman «nu peste mult timp» și, totodată, hotărîrea sa de a încerca «pulsul cititorilor», oferind unele fragmente din carte revistelor literare.

Nu mult după aceea cîteva episoade din romanul *Scrinul negru* au apărut în *Contemporanul* (din 13.I. și 30.III. 1956) și în *Viața Românească* (noiembrie și decembrie 1956). Ele au iscat însă, pe lîngă aprecieri «încurajatoare» și o seamă de reacții de culise, răuvoitoare, la adresa cărții și a autorului ei, prelungind astfel ecouri din articolul despre *Bietul Ioanide*, publicat de N. Popescu-Doreanu în *Viața Românească*, în care — considera Călinescu însuși — judecățile «arbitrare» și «lipsa de înțelegere a literaturii» se întîlneau cu «suspiciuni și insinuări absurde».

La începutul lui mai 1957, direcția Editurii de stat pentru literatură și artă, unde manuscrisul *Scrinul negru* fusese depus de autor, încă din februarie, spre tipărire, mi-a solicitat sprijinul direct în procesul editorial, ca reprezentant al Secției de știință și cultură a Comitetului Central, deoarece atît referatul Direcției Presei cît și cele ale referenților Editurii se așteptau a fi negative, în stare să blocheze apariția *Scrinului ne-*

gru printr-un procedeu de asociere cu opiniile nefavorabile iscate în epocă în jurul romanului *Bietul Ioanide*. Soluția era neobișnuită pentru sistemul muncii editoriale de atunci, totuși am acceptat propunerea de a citi un exemplar din manuscrisul *Scrinul negru* și am adresat autorului rugămintea să-mi înlesnească cunoașterea cărții sale.

În ziua de 21 mai 1957 se înregistra la Secția de știință și cultură, cu nr. 171, un dosar voluminos, pe cartonul gros avînd lipită o foaie velină (etichetă) cu următorul text autograf: «G. CĂLINESCU, *Scrinul negru*, copia II» (cu cerneală verde) și «(Februarie 1957)», cu cerneală roșie. Dactilograma are 921 file, hîrtie subțire, colorată nuanțat (unele foi sînt albe, altele albăstrui, altele gălbui sau vernil) și este corectată de autor cu cerneală albastră.

La începutul lunii octombrie 1957 am terminat lectura romanului și mărturisesc că am reținut puține observații, mai importantă fiind — după opinia mea — doar cea referitoare la finalul cărții. Am hotărît totodată să-l consult și pe N. Popescu-Doreanu ca *să parez* astfel posibile intruziuni ulterioare.

Spre sfîrșitul lui octombrie 1957, N. Popescu-Doreanu a prezentat *secției* de partid observațiile sale. Le-am citit. Erau negative și, acceptate, ar fi însemnat scrierea unei alte cărți. Opiniile noastre erau diametral opuse. I-am cerut însă acordul să nu întreprindă nimic împotriva apariției cărții. (Spre cinstea lui s-a ținut de cuvînt, iar, mai tîrziu, după tipărirea *Scrinului negru*, — dacă îmi amintesc bine — N. Popescu-Doreanu și-a publicat într-o revistă observațiile sale).

«Eșecul» respectiv m-a determinat să apelez la o confruntare de păreri cu G. Ivașcu și Al. Simion, amîndoi angajîndu-se să citească manuscrisul. La mijlocul lunii ianuarie 1958, doi tovarăși din conducerea Direcției Presei (H. Panaitescu și Gh. Ionescu) m-au informat că lectorii instituției lor au încheiat «referatul» asupra manuscrisului *Scrinul negru*. Materialul respectiv, conform uzanțelor statuate prin lege, a fost prezentat șefului secției de propagandă și agitație a C.C. al P.M.R., care, după ce l-a citit, a dispus *să nu fie trimis Editurii, ci să fie predat șefului secției de știință și cultură a C.C.* Am primit recomandarea să mă ocup personal de problema tipăririi romanului, și să resping orice «ingerințe» lăturalnice *

---

* *Spre edificarea cititorilor interesați, reproduc, în continuare, părțile cele mai importante din* Referatul *primit de la Direcția Presei :*

«Romanul *Scrinul negru* de G. Călinescu reia acțiunea din volumul precedent, întreruptă în 1940 și o continuă pînă în zilele noastre. Cea mai mare [parte] din acțiunea romanului se petrece după eliberare, referirile la trecut fiind episodice. Spre deosebire de primul volum în care realitatea obiectivă nu era reflectată de autor în mod veridic, iar factorii sociali și politici nu apăreau ca fiind hotărîtori în determinarea ideilor și concepțiilor personajelor, în acest volum se vede străduința scriitorului pentru a reda cît mai fidel schimbările și frămîntările epocii. Romanul reflectă aspecte ale vieții noastre de astăzi, noile relații sociale, modificările ce au avut loc în structura de clasă din țara noastră, tendințele și aspirațiile noii societăți. Din roman se desprind înnoirile petrecute în viața claselor asuprite din trecut, chemate astăzi la conducerea treburilor țării și totodată decăderea și descompunerea fostelor clase exploatatoare.

Modul în care autorul a tratat aceste probleme deosebit de importante, în unele aspecte, trădează o cunoaștere insuficientă a relațiilor noii societăți, o interpretare uneori personală și neconformă cu adevărul vieții. Din acest punct de vedere romanul ridică unele probleme :

1. *Problema prezentării claselor sociale și a relațiilor dintre ele.*

Autorul prezintă clasele sociale cu caracteristicile și frămîntările lor. Apar de o parte reprezentanții claselor stăpînitoare din trecut, în noile condiții istorice (de fapt majoritatea personajelor), iar de altă parte reprezentanții claselor asuprite, ajunse astăzi la putere. Deși puse față în față, nu reiese ciocnirea dintre ele, dintre interesele diferite a acestor clase. Modul în care prezintă autorul relațiile dintre ele este confuz. Elementele fostelor clase exploatatoare sînt folosite și acceptate, deși sînt cunoscute ca fiind potrivnice noii orînduiri.

Elementul cel mai înaintat din roman, comunistul Dragavei, nu are poziție clară în această problemă. Dragavei care deține un post înalt în domeniul culturii, menține și recomandă într-o funcție foarte importantă pe Gaittany (ca director al Casei Culturii) deși cunoaște clar poziția de clasă a acestuia, reprezentant al înaltei aristocrații, reacționar și care menține permanent legăturile cu rămășițele moșierimii. *Pag. 520* — „Gaittany — spune Dragavei — e bun pentru noi deocamdată, pînă ce vom forma cadre noi de intelectuali. E cult, priceput și merge pe linie fără nici o condiție. Face tot ce-i spui".

Luarea în considerare a tuturor observațiilor din *Referat* însemna revederea întregului roman. G. Ivașcu, Al. Simion și subsemnatul, am confruntat observațiile respective cu propriile noastre note. Am exclus numeroase

„La Doftana nu ni se făceau cursuri despre cartea lui Cinquecento. Sînt un activist și un organizator și la asta voi rămîne. Dar fiii noștri vor cunoaște mai bine pe maeștrii picturii. Pînă atunci trebuie aduși la muzeu oameni ca Gaittany. Ei nu se lasă înșelați de un Cornescu și le e frică și de noi".

Prin intermediul lui Gaittany, o serie de elemente ale fostelor clase exploatatoare ocupă funcții în Casa Culturii. Ex. : prințul Antoine Hangerliu este electricianul Casei Culturii (are și locuință în clădire) ; fostul mareșal al curții regale, Cornescu, este portar aici. Dragavei cunoaște și acceptă această situație. Mai mult, el permite ca în locuința sa să locuiască fostul mareșal Cornescu, care dă lecții de franceză și pian soției lui, Marioara Dragavei, filatoare fruntașă, comunistă, deputată în Marea Adunare Națională și fraților mai mici ai acesteia.

Gulimănescu face parte din comitetul pentru construirea teatrului, Smărăndache e folosit în anumite probleme de specialitate, deși toți sînt cunoscuți ca neatașați regimului. Ex. :

„Era foarte cultivat și se orienta repede într-o chestiune, știa pe degete Capitalul lui K. Marx și singurul repros ce i se putea aduce este că oral îl împodobea cu interpretări de o fantezie intelectuală inepuizabilă. Informațiile bibliografice și memoriile pe care le întocmea erau ireproșabile și Smarandache, care se orienta și pe picior, devenise de o utilitate extremă unor instituții".

Foștii servitori au rămas devotați stăpînilor. Îi servesc ca și pe vremea cînd le erau stăpîni, îi ajută chiar materialicește.

Aceiași îngăduință, compasiune și zel în a-i... ajuta manifestă și oamenii simpli din cartier. Ex : *Pag. 318* — „Ajutoarele pe care le primea de la credincioșii ei (prințesa Hangerliu n.n.) în bani și în natură le preda femeii în chestiune (nevasta fostului servitor n.n.) care îi făcea și dădea de mîncare, punînd și de la ea și aducînd și darurile celor din mahala...".

„Dar odată exprimată această meditație, *fiecare simțea emulația de a dovedi prințesei că nu sînt ciinoși*".

Între aceste clase antagonice se fac și căsătorii. Astfel Florica, taxatoare la I.T.B., fata tîmplarului Pîrscoveanu, se căsătorește cu prințul Matei Radu Basarab. Acesta, împreună cu mama sa Zoe Basarab, locuiește în casa tîmplarului care se mută cu soția, în magazie, pentru a le face lor loc. Matei Basarab și prințesa Zoe Basarab sînt serviți de Florica și de mama ei „ca pre vremea cînd avea slugi". *(pag. 491)*.

Reprezentanții claselor doborîte au față de regim o atitudine pasivă. Ei nu acționează împotriva legilor țării și refuză, cînd li se propune, să participe la acțiunile foștilor legionari. Ex. :

„Canaliile (prințesa Hangerliu despre legionari n.n.) ne pot duce de ripă cum s-a mai întîmplat. Feriți-vă de ei". *(p. 147)*.

„Să ne vedem de bucățica noastră de pîine zilnică, mergînd drept înainte pe stradă, fără a ne uita într-o parte, nici în alta, oricine ne-ar aține calea". *(pag. 170)*.

„Mi-am dat cuvîntul de onoare — răspunse Matei Basarab — că voi lucra leal în atelierul în care am fost acceptat. Nu-l voi călca. Datoria mea este de a-mi ocroti familia". *(pag. 167)*.

Considerăm că mizeria în care se zbat acești oameni, care au aparținut celor mai înalte cercuri aristocratice, este exagerată și neconformă cu realitatea. Ex. : prințul Iablonski este hamal și periodic își vinde sîngele pentru a-și putea întreține familia, contesa de Verner-Sternberg a devenit grădinăreasă, cultivînd zarzavaturi, Zizica Conachi crescătoare de pui, Ștefănel Dușescu vînzător de zarzavat etc.

Ei apar resemnați, nu se plîng de mizeria în care trăiesc și încearcă să-și „ducă cu demnitate soarta". Acceptă să se proletarizeze, singura pretenție pe care o au fiind păstrarea „purității sîngelui". Ex. :

„Noi nu sîntem nimic, nu putem nimic. A trăi e actul nostru de eroism, cel mai mare". *(pag. 147)*.

„Democrația a biruit pretutindeni. A dispare în masa anonimă ar fi fapta cea mai înțeleaptă, după mine, dar din nefericire, dificilă pentru noi care sîntem notorii". *(pag. 169)*.

2. *Prezentarea comuniștilor.*

În prezentarea comuniștilor, a oamenilor ce reprezintă noul în viața societății noastre, s-a făcut simțită îndeosebi acea insuficientă cunoaștere a realităților vieții noi.

obiecții de la punctul 1 și de la punctul 2 din *referat*, considerîndu-le nejustificate, iar altele de natură artistică și, ca atare, privindu-l în exclusivitate pe autor. Colectivul nostru a redactat un *referat* nou, echilibrat, cu observații

---

O dovadă este modul în care autorul a creat personajul Talaleu. Acesta, muncitor cinstit și pasionat, avid de a cunoaște tot și de a crea lucruri folositoare pentru societate, surprinde neplăcut prin modul cum vorbește, cum își exprimă ideile și sentimentele. Este surprinzător și neverosimil ca un tînăr inteligent și înzestrat ca muncitorul comunist Talaleu să vorbească numai în lozinci, papagalicește [...].

Astfel se ajunge la schematizarea personajului și se crează o imagine falsă despre muncitorii comuniști.

Cei care puteau îmbogăți galeria personagiilor pozitive sînt comuniștii intelectuali — soții Cornel și Mini. Dar, din păcate, Cornel, inginer provenit din rîndurile muncitorilor, este o apariție de moment, iar Mini, secretara arhitectului Ioanide, de unde la început apare ca o activistă cu multă inițiativă, cu nivel ridicat și care fiind mereu în preajma lui Ioanide îl ajută pe acesta să vină în contact cu problemele social-politice ale vremii, este părăsită pe parcursul romanului și rămîne o simplă umbră a arhitectului, ocupîndu-se numai de problemele acestuia.

Din grupul comuniștilor, cel mai realizat este Dragavei. În concepția autorului, Dragavei reprezintă partidul comunist din ilegalitate, fost doftanist, el este prezent în toate acțiunile regimului, unele neavînd legătură directă cu funcția sa (director al Muzeului de Artă și mai tîrziu al Casei de Cultură).

„...fostul cazangiu urnea o armată de oameni și organiza întreprinderi complicate ce ar fi zăpăcit pe oricare altul. Fără a avea vreo misiune directă, în înființarea cartierului, Dragavei prin însărcinarea specială din partea partidului, pusese în mișcare totul cu harta și planificarea înainte". *(pag. 686)*.

În unele discuții și Dragavei apare schematic [...].

Sînt necesare unele modificări privind confuziile în poziția lui Dragavei față de clasele răsturnate și modul schematic în care este prezentat muncitorul Talaleu.

3. *Prezentarea intelectualilor.*

Intelectualii prezentați în roman, cu excepția lui Dragavei și soților Cornel — care apar foarte șters — aparțin fie intelectualității burgheze, (Suflețel, Hagienuș, Ioanide etc.), fie marii aristocrați (Gaittany ș.a.). Toți aceștia, folosiți în posturi înalte, cărora li se acordă toate condițiile pentru a-și desfășura activitatea, nu sînt atașați regimului. Unii sînt timorați ca Suflețel, care vorbește numai în lozinci pentru ca să pară omul zilei, Hagienuș se ratează pînă la alienație mintală, Gaittany, care „face tot ce i se cere" este cel mai legat de rămășițele fostelor clase. De fapt acesta este cel care profită cel mai mult. Ca și în primul volum, ei nu au o poziție demnă și încearcă să slujească, de data aceasta, noile idei fără convingere, numai pentru interesul lor personal.

Singurul atașat sincer este arhitectul Ioanide, care a văzut că numai în noul regim își poate realiza proiectele sale arhitectonice. El rămîne personajul central, în jurul lui gravitează toate celelalte personagii și se îndreaptă admirația autorului. În acest volum arhitectul apare ca un pasionat constructor și apreciază socialismul pentru că acesta îi dă posibilitatea să se realizeze. El este sincer uimit de marile prefaceri ce se petrec sub ochii lui, dar nu este capabil să se desprindă total de mentalitatea burgheză. Autorul evită să-l pună pe eroul său în situația de a-și spune deschis părerile și în alte probleme esențiale, decît cele legate de profesia sa. Ex. :

„Ascultă Ioanide... Cum se face însă că ți-ai schimbat așa repede părerile ? Ieri făceai biserici și acum construiești fabrici ?

— Madam Farfara — puse punct discuției arhitectul — prea multe probleme la masă strică digestia. Să lăsăm asta pe altă dată". *(pag. 527)*.

Dacă la începutul romanului arhitectul este antrenat într-o serie re acțiuni importante și prezent în mijlocul vremii, în rest, și din păcate în cea mai mare parte a romanului, Ioanide este preocupat mai mult de probleme erotice. Sînt foarte multe scene de un erotism supărător.

Dar ceea ce este mai grav în poziția lui Ioanide este faptul că răbufnesc unele idei retrograde care ne amintesc de Ioanide din primul volum. „Cugetările unei broaște țestoase" *(pag. 423)* și „Sfaturi pentru fiul meu" *(p. 531/32)* sînt pătrunse de o filozofie abstracționistă și au la bază vechile sale concepții idealiste și estetizante. Pe aceeași linie este și modul cum prezintă autorul personajul său la *pag. 708*. „Ioanide era în stare de ar fi fost proprietarul salinei, să oprească exploatarea sării, să lustruiască pereții și să se plimbe în interiorul

concrete la text și fără judecăți de natură estetică, accentul revenind chestiunilor cu implicații politico-ideologice. Evident, se insista asupra importanței editării cărții și toate opiniile noastre erau prezentate sub formă de *sugestii,*

---

fantasticei cavități ca într-un salon sublim. Drama lui Ioanide venea de acolo că era prea artist și ținea să exprime prin monumentele lui sentimente profunde. Acest lucru este posibil într-un sens foarte larg, foarte obiectiv și e în mare măsură o chestiune de hazard, căci nu orice arhirect găsește un Justinian care să-i comande o Sfînta Sofia..."

Ioanide rămîne legat de grupa foștilor exploatatori, care deși îl condamnă pentru că este singurul colaborator sincer al comuniștilor, îl admiră. Arhitectul este legat și de elementele înaintate din roman, devenind simpatizat și admirat și de aceștia. Ioanide rămîne, ca și în primul roman, idolul tuturor, indiferent de concepțiile politice ale acestora. Dragavei este singurul care-și dă seama că arhitectul nu este complect debarasat de vechile concepții.

Unii oameni de știință, academicienii Cuculeț, Șaramet și doctorul Kreindler au legături apropiate cu grupul fostei aristocrații și-i ajută.

4. Și în acest volum se fac referiri la mișcarea legionară. Ea nu mai constituie o problemă deoarece apare tangențial, cînd se vorbește de fostul conducător Gavrilcea. Ceea ce este grav, e faptul că autorul nu a ținut cont de criticile făcute la apariția romanului *Bietul Ioanide* și nu ia atitudine nici acum împotriva mișcării legionare.

Fostul conducător al legionarilor — faimosul Gavrilcea — este parașutat în țară și stă ascuns în munții Olteniei. Acțiunile lui împotriva regimului apar puerile. El nu are nici o legătură cu nimeni și singura acțiune este provocarea incendiului la Teatrul de Vară și atentatul împotriva lui Ioanide. Este complet izolat și este evitat chiar și de foștii exploatatori. După aceste acțiuni care sînt departe de a fi criminale prin neconvingerea cu care sînt prezentate, el se izolează în munți și așteaptă „un helicopter" cu care să fugă în străinătate.

Greșită este și încercarea autorului de a găsi justificări pentru crimele săvîrșite în timpul *războiului antisovietic de celălalt Gavrilcea — Remus, colonel în armata antonesciană,* comandant al lagărelor de exterminare din Transnistria.

„Vărul meu mi-a zdruncinat viața mea tihnită și a făcut mult rău și țării. Totuși, nu voiesc să mai pricinuiesc neajunsuri nimănui. Eu personal n-am făcut nici o crimă, dar militarul are soarta nenorocită de a executa ordinele altora. Noi românii sîntem de felul nostru oameni de omenie și blînzi. Ne-au împins alții". *(pag. 776)* [...]

Remus Gavrilcea se află împreună cu vărul său — legionarul — în aceeași văgăună din munți. Tot capitolul referitor la viața lor în munți este complet greșită. Autorul îl prezintă pe Remus Gavrilcea ca pe un nou Robinson.

„Nu fac nici cel mai mic rău nimănui. Doar sălbăticiunile le vînez. Am mîncat și carne de urs. Blana cu care-mi este căptușită pătura e a unui urs doborît acum un an... Mănînc ce găsesc, ca să trăiesc nu știu pentru ce. Te pomenești că unii își închipuie că pun la cale vreun complot. Nici vărul meu Gavrilcea nu face vreo ispravă prin pustietățile astea". *(pag. 775).*

„Dac-ar veni acum guvernul de azi să-mi spună : Te iertăm, vino să muncești în fabrică, m-aș duce bucuros și aș lucra cu dragă inimă". *(pag. 827).*

Despre comuniști are cuvinte de laudă *(pag. 834—837).*

5. *Unele probleme de text :*

— În capitolul referitor la represiunile împotriva evreilor din Transnistria, trebuiesc modificate unele pasagii din care reiese că aceștia avea bijuterii de mare valoare *(pag. 550, 552, 553, 560).*

— Tot în această parte, se arată că civilii, nu reiese clar despre cine e vorba, dacă sînt oameni sovietici sau nu, speculează situația nenorocită a evreilor și le vînd pînă și apa cu prețuri enorme. Mai mult chiar, autorul afirmă că civilii cumpărau evreii care urmau să fie uciși, pentru a le folosi hainele. „Oamenii obișnuiți cu spectacolul pe care nu-l puteau împiedica și avînd trebuință de haine îi cumpărau". *(pag. 567).*

— Un lucru supărător este faptul că autorul prezintă pe doi evrei — Tenenboim, Schoichet — care dau dovadă de spirit comercial pînă-n clipa morții *(pag. 600, 601, 604, 606).*

— Trebuie modificat paragraful în care reiese că Talaleu se-mbolnăvește subit în urma blestemului unei bătrîne bigote, pentru că a lucrat duminica. *(pag. 473/474).*

Scena spiritismului făcut de foștii aristocrați, este nepotrivită.

Romanul necesită de asemenea și alte modificări de text.

13.I.1958»

autorul urmînd să decidă. În urma consultării cu direcția Editurii s-a stabilit ca textul să fie prezentat acad. G. Călinescu.

Autorul m-a primit acasă. După ce i-am relatat toate aspectele legate de «avizarea» tipăririi *Scrinului negru* a citit textul *referatului* și m-a asigurat că va medita «asupra sugestiilor».

A trecut un timp, destul de întins, pînă în ziua de 21 iulie 1959, cînd am primit de la G. Călinescu o *Scrisoare*, însoțită de un *Referat* (vezi G. Călinescu, *Scrisori și documente*, Ediție îngrijită, note și indici de Nicolae Scurtu. *Prefață* de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1979, p. 173 și p. 264—266).

Înștiințîndu-mă că a «refăcut» manuscrisul romanului său în consens cu observațiile pe care le primise, G. Călinescu îmi atrăgea totodată atenția că are informații despre existența, la Editură, a unui «alt referat» sosit de la un colaborator extern, în care se cer «*tot felul de alte modificări*».

Încercarea mea de a urgenta trimiterea manuscrisului la tipografie, ca romanul să apară în preajma zilei de 23 August (15 ani de la istoricul eveniment), nu s-a putut realiza din cauze tehnice (proporțiile manuscrisului, aglomerarea tipografiei etc.). Într-o convorbire telefonică cu G. Călinescu, i-am expus succint dificultățile întîmpinate.

O lună și ceva mai tîrziu, într-o epistolă datată «26.IX.1959», autorul îmi comunica amănunțit și iritat răspunsul său la niște «*observații*» primite de la Editură, despre care nu aveam cunoștință (Vezi *op. cit.*, p. 173—174 și p. 267—270). Era vorba de un «raport» elaborat într-adevăr de un «referent extern» al cărui nume n-am reușit să-l aflu nici pînă azi. În orice caz se făceau adnotări la *dactilograma revăzută de autor și predată Editurii la sfîrșitul lunii iulie 1959*, formulîndu-se numeroase obiecții, cele mai multe dintre ele excesive, nejuste sau de prisos. G. Călinescu avea oarecum dreptate cînd vorbea de «*cabală*», «*detractori*», «*șușoteli*» etc. Să precizăm că în septembrie 1959, el a expediat o *Scrisoare* și lui Mihail Sadoveanu, în disperare de cauză probabil:

«Iubite maestre **,

Am voit mai demult să te rog să-mi dai o mînă de ajutor în spinoasa mea carieră literară, însă împrejurările n-au îngăduit. Pot să-ți spun de la început că orice manifestare în ceea ce consider a fi esența aportului meu îmi este practic interzisă, fiindu-mi posibil a publica numai articole de jurnal care, fără îndoială, sunt scrise cu multă convingere și căldură, însă nu constituie singura activitate [a] unui scriitor.

Scrinul negru a fost predat la Partid de ani de zile, s-a îngăduit exemplar publicarea lui în reviste, care n-au făcut însă exces de zel. Mai de demult tov. P. Țugui se străduiește să-l pună în tipar. Colectînd toate observațiile mi-a prezentat astă-vară, vizitîndu-mă, o listă de obiecțiile cele mai însemnate (dealtfel și ele foarte puțin importante). Am făcut toate modificările. Rapoartele obținute de tov. P. Țugui arătau o secretă rea-voință, întrucît se nășteau obiecții noi, neridicate înainte sau pur și simplu se ignorau îndreptările și se găseau vini ce fusese înlăturate Tov. P. Țugui a obținut alte rapoarte, iar ESPLA a fost pusă a lua contact cu mine. Dar ea, îndată primind alte sugestii obscure, a devenit apatică. În noiembrie 1959 tov. P. Țugui m-a [reînștiințat] din proprie inițiativă că e bucuros a mă asigura că romanul despre care atunci pomenea ceva presa, va apărea. Editura n-a trecut cartea în plan. Tov. P. Țugui m-a reasigurat din nou, tot din proprie inițiativă, că opera se va tipări. Dar e vădit că tov. P. Țugui întîmpină în lumea literară joasă, piedici.

Aș putea adăuga, fără amărăciune, că în 1954, pretextîndu-se detașarea mea temporară la Institut spre a pregăti Istoria literaturii române

** Foaie manuscris pe hîrtie albă, scrisă cu cerneală albastră. Ștersăturile și adaosurile cu altă peniță și cu cerneală mai întunecată. E vorba, desigur, de *ciorna* păstrată în arhiva lui G. Călinescu.

am fost scos în mod subtil din corpul profesoral. Caz paradoxal și absurd, fiind eu luptător al regimului nostru. Pe urmă mi s-a sugerat mereu a face lecții (fără primejdie, desigur, și prin faptul lealității mele și prin acela că m-aș fi mărginit la un public restrîns, de seminar, spre a descoperi elementele bune științifice). Dar îndată ce mi se propune, vine baterea în retragere, preocuparea de căpetenie a actualului Corp profesoral fiind aceea de a nu fi enervat.

Am încredințarea că tov. Gh. Gheorghiu-Dej, căruia probabil un mesaj al meu nu i-a fost transmis, nu știe nimic de toate aceste lucruri. Sau e informat greșit. Esențialul este pentru mine acum problema activității literare, căci primind sugestii de la anume literatori interesați, revistele fac o tăcere absolută în privința literaturii mele, [ocolind colaborarea], considerîndu-mă „om de cultură". Mi-ai face cel mai adînc serviciu comunicînd aceste rînduri tov. Gh. Gheorghiu-Dej, căruia tov. P. Țugui îi va da informațiile cele mai oneste.

Te încredințez de adînca mea iubire și admirație și-ți urez îndelungă viață și sănătate și, bineînțeles, să vii la ședința cînd voi vorbi despre domnia-ta.

G. Călinescu»

La mijlocul lui octombrie 1959, secretarul Prezidiului M.A.N. mi-a transmis din partea maestrului M. Sadoveanu (atunci, suferind) rugămintea «de a urgenta» tipărirea romanului lui G. Călinescu ***.

La începutul lunii decembrie, l-am înștiințat pe G. Călinescu despre stadiul pregătirii textului pentru tipar, declarîndu-i că-mi asum toată răspunderea pentru tipărirea urgentă a romanului. A urmat *Scrisoarea* din 15.XII.1959, care clarifică oarecum situația din acel moment.

Prin numirea poetului Ion Bănuță în funcția de director al Editurii s-au epuizat ultimele «confruntări» legate de publicarea *Scrinului negru*. Au mai fost formulate unele *observații de natură artistică* (vezi Liviu Călin, *Portrete și opinii literare*, 1972, p. 101). Întors de la Viena, G. Ivașcu și-a asumat față de Editură rolul de «mediator», stăruind alături de Ion Bănuță pe lîngă autor să mai modifice pasaje cu «aer de reportaj».

Într-un bilet, nedatat, de la începutul anului 1960, primit în timpul unei ședințe, G. Călinescu exclama : «*Nu ți-am spus despre discuția avută cu Ivașcu și Bănuță. Le-am spus că este ultima și se pare că oamenii editurii au înțeles ! Te rog să întrebi pe Ivașcu ce părere are și, după ce afli, nu uita să treci pe la Institut*».

Este o datorie să relev meritele lui G. Ivașcu, sprijinul său necondiționat și constant, spre a depăși felurite ingerințe, cît și tactul său în restabilirea unor raporturi amicale între G. Călinescu și editorii săi.

Pentru înțelegerea și aprecierea corectă a *modificărilor* făcute de autor romanului *Scrinul negru*, de-a lungul întregului proces de restructurare a cărții, modificări consemnate de G. Călinescu în *Referatul* anexat la *Scrisoarea* din 21 iulie 1959, prezentăm aici *fragmentele* din mss. «*februarie 1957*» neincluse în ediția princeps din 1960. Nu înregistrăm numeroasele variante stilistice, înlocuirea unor expresii, cuvinte etc., ci doar paragrafele mai ample.

Pavel ȚUGUI

(Continuare în numărul viitor)

*** În *Viața lui G. Călinescu* (Cartea Românească, 1981, p. 377) Ion Bălu afirmă neîntemeiat că «*Pavel Țugui primește dispoziție să se ocupe personal de rezolvarea sesizării*». O asemenea dispoziție n-a existat însă. *Scrisoarea* a rămas la nivelul Sadoveanu.

POETICA

UNE THÉORIE COMPARATISTE DE LA LITTÉRATURE*

(III)

5. Il serait excessif de croire qu'une théorie littéraire comparatiste, telle qu'elle a été définie, serait pour autant suffisamment formulée et démontrée. Un certain nombre d'objections, dont quelques-unes sérieuses, sont encore à examiner afin de tirer au clair leur motivation. Cela aiderait à construire une «théorie» non seulement valide, mais aussi practicable, vérifiable dans ses fondaments et dans ses applications.

Nul doute possible : l'adversaire le plus tenace des «généralisations» comparatistes s'appelle, de son vrai nom, le positivisme historiciste. Vu son culte du fait objectif et des «rapports de faits», vu son neutralisme «scientifique», sa répudiation des «thèses», des «principes» abstraits et des «valeurs», le positivisme historique — que l'on a proclamé le but et la justification du comparatisme a tout fait pour décourager l'approche généraliste. On nous a prévenu, d'assez longue date : *«La littérature comparée n'est pas la littérature générale»* (J. M. Carré), ni même dans la variante, si restrainte, de Van Tieghem. Celui-ci cite aussi une opinion contraire, celle des partisans de la «science de la littérature» : *«La méthode historique est impuissante pour l'étude scientifique de la littérature»* (Michel Dragomirescou). La méfiance vis-à-vis de «la méthode de l'histoire littéraire» reste pourtant décisive. Le lansonisme, avec sa foi en la *«solidité de la connaissance scientifique»*, sa résistance à employer des *«formules génératrices»*, sa quête d'une «certitude» qui va *«s'affaiblissant à mesure que la généralité augmente»*, n'a pu insuffler aux études littéraires qu'une orientation empirique, athéorique. D'où, inhibition, désintéressement ou mépris, selon le cas, par rapport à toute tentative de «spéculation», voire catégorie littéraire, genre «classicisme», «romantisme», etc. Leur danger mortel — qu'il faudrait à tout prix contourner — serait de *«verser dans l'abstraction, l'arbitraire ou la nomenclature»*. Ces voix, parfois autoritaires, comme toute assez amusantes, un peu rauques, se font toujours entendre : *«Pas de modèles, pas de généralités préconçues...»* Regardons un peu les suites...

La première et la plus importante, parce que déterminante pour tout ce qui va suivre, est l'interdiction pure et simple de toute généralisation, déclarée impossible ou incompatible avec le comparatisme. Il faut renoncer aux «généralisations» (ironiquement, le mot est mis toujours entre guillemets), *«pour retourner à des préoccupations plus modestement comparatistes»*. C'est de la résistance pure et simple à toute forme de théorisation. Le comparatisme sera donc déclaré étranger à la théorie de la littérature. «Dangereuses», les «abstractions philosophiques» relèveraient *«...de la naïveté ou du charlatanisme»*. A ce propos, on ne manque pas d'infliger à Etiemble une belle leçon de prudence, en lui prônant les principes de l'approche (vraiment) scientifique : *«Le comparatiste se demande toujours s'il lui est permis de composer des essais de littérature (vraiment) générales»*. Les péchés d'Etiemble ne s'arrêtent d'ailleurs pas là : il est trop enclin à la «critique synthétique». D'où ce

---

* Chapitre de l'essai en cours de publication *Comparatisme et Théorie de la littérature* où les références bibliographiques trouveront leur place. Cet essai est la suite de notre *Etiemble ou le Comparatisme militant* (Paris, Gallimard, 1982) avec lequel il fait «système».

conseil : *«Laissons pour le moment ces généralisations»*. Décidément, du point de vue d'un (vrai) professeur de littérature (comparée), elles manquent de sérieux.

La deuxième conséquence en est le refus ou le scepticisme radical des définitions littéraires, forcément généralisatrices. Il serait «vain», par exemple, de vouloir définir le romantisme, ou les principes de base de la littérature. *«...L'idée même de littérature générale revêt un caractère atrificiel et représente plus une vue théorique de l'esprit humain qu'une réalité sensible»*. Ses ambitions sont «excessives». Le refus des *«définitions verbales ou des constructions théoriques»* est d'ailleurs caractéristique pour tous les chercheurs littéraires qui ne dépassent pas — et qui ne veulent pas dépasser — le stade des données matérielles ou de la pure description particulariste, censée être la seule objective.

Puisque toute idée littéraire implique un certain réductionisme, le recours nécessaire à l'unité, à l'homogénéité des éléments reconnus pour «communs» et/ou «universels», nous assistons à une levée de boucliers contre ce «nivellement» même. Il serait donc impossible, insoutenable, d'arriver à *«une série de généralités applicables à toutes les poésies orales»*, à *«traiter tous les textes, de l'ode pindarique aux graffiti politiques, comme un seul et même corps»*. Et cela sans qu'on se demande pourtant comment se sont formées et pourquoi on utilise, malgré tout, des notions comme «poésie orale» ou de «texte», sans lesquelles ces propositions n'auraient pu être ni pensées, ni possibles. Le réflexe positiviste joue une fois de plus : il y aura toujours, expérimentalement parlant, *une* poésie orale ou *un* texte qui ne s'encadrera pas, sous un aspect ou un autre, dans la définition retenue, tandis que la vérification *doit* être toujours exhaustive, à l'instar des lois scientifiques, qui n'admettent pas d'exception, etc. D'où de l'hésitation et de la prudence, des demi-mesures et de fortes réserves. On pratique parfois la généralisation au niveau des «espèces» et des «genres» littéraires, mais on recule devant la définition de *tous* les genres. On parle de la «structure» de l'oeuvre littéraire, mais on n'ose pas l'appliquer à toutes les oeuvres littéraires (extranationales, orientales, etc.). Ce saut dans «l'inconnu» ou dans le «vide» est frappé d'anathème.

Les théories, les définitions, les généralités seraient en même temps trop imprécises et trop maniables. On est persuadé que *«la conciliation est facile sur le plan des idées vagues»*, que toute théorie «universelle» est *«donc théoriquement peu claire et peu opérative»*. Et cette dernière objection est faite dans un exposé extrêmement théorique, très abstrait, qui ne donne — hélas ! — pas un *seul* exemple concret ! Bref, on fait tout pour tuer en oeuf toute théorisation. Avec cette mentalité aspéculative il n'y aurait jamais eu d'aristotélisme, de platonisme, de thomisme, de hégélianisme, de marxisme ! Il n'y aurait eu aucune théorie ou philosophie générale de l'art, dont le fondement est, on le sait de longue date, *ars una specie mille*. Les théories littéraires sont l'oeuvre de *«terribles simplificateurs»*, d'*«exténuants généralisateurs»* ? Mais leurs théories ne sont plus générales que la *mimesis*, la *forme* ou le *fond*, dans l'une ou l'autre de leurs variantes. C'est à prendre ou à laisser. Mais avant tout il faut bien situer le plan de référence, se demander à quel niveau de généralité signifiante est mené le débat. La typologie, la morphologie, la phénoménologie et j'en passe, doivent-elles être exclues des opérations littéraires legitimes ? Tout porte à croire que le comparatisme positiviste, retranché sur ces positions, opère en vase clos, totalement isolé de l'ambiance spirituelle de l'époque, de ses tendances philo-souhait, elles ne peuvent se priver pour autant, qu'à leurs risques et périles de spé-ont besoin de recherches historiques précises, documentaires, factologiques à souhait, elles ne peuvent se priver pour autant, qu'à leurs risques et périles, de spéculations, de théories, de méthodologies nouvelles. L'impact profond du positivisme sur le comparatisme vieille école a néanmoins le «mérite» de mettre à nu ses objectifs dépassés, ses erreurs, ses limites. Cela facilite la discussion et finalement leur réfutation.

Si le dossier de la «théorie» n'est plus à plaider, certaines pièces à conviction exigent encore à être examinées. Très forte, irréductible même, reste la résistance qu'oppose l'individualité de l'oeuvre, son originalité, face à toute généralisation. Le «genie» est toujours «incompris», l'émotion esthétique toujours «ineffable». Mais il faut bien s'entendre : les esthètes, les jouisseurs de l'«unique» peuvent bien se dispenser de toute théorie, c'est là leur droit, mais leur réaction est légitime et valable seulement sur le plan de la perception immédiate de l'oeuvre. L'indifférence,

la cécité, l'incapacité, le manque d'atrait ou de culture théorique n'interdisent pas l'activité réflexive dont la légitimité se situe à un autre niveau de connaissance. Même B. Croce, le plus fidèle partisan de l'approche critique parfaitement individualisée de l'oeuvre littéraire, n'a pas hésité à élaborer lui aussi une esthétique, une théorie de la poésie et de la littérature, une «théorie» des faits esthétiques strictement individuels. Ces approches ne nient pas la particularité des oeuvres, mais la mettent seulement et méthodologiquement entre parenthèses, sur un plan supra-individuel d'analyse et de synthèse. S'il y a, à côté du système de la *langue*, l'acte individuel, particulier de parler — la *parole*, où peuvent s'exprimer les *«pulsions esthétiques de l'individu qui parle»*, il y a aussi des oeuvres individuelles qui peuvent apporter des entorses ou des modifications personnelles au «système» de la littérature sans le nier pour autant. Et cela même si le «système» est toujours surpris et défini *a posteriori* en tant qu'abstraction théorique-scientifique. Si Dieu, comme on l'a dit, est dans les détails, il est aussi, et assurément, dans des grands ensembles. Ont donc raison certains comparatistes : *«La concentration sur l'unique est logiquement incompatible avec la méthode comparatiste»*. Quant à l'*«attention à l'unique»*, d'après certains philosophes : *«Tout cela implique le mépris, d'ailleurs déclaré, pour les classifications littéraires, d'où pour la littérature comparée, forme éminamment intelectuelle de la critique, et le respect pour la seule critique individualiste autrement savoureuse»*. C'est presque tout dire.

Très fréquente est aussi l'accusation de transgresser, de minimiser, voire de nier complètement les différences nationales, qui seraient abusivement amalgamées en d'arbitraires synthèses ou en des théories supranationales. Il y aurait des «différences irréductibles», des «aspects originaux» ineffaçables, qui s'opposeraient à tout nivellement historique, descriptif ou généralisateur. Nul ne nie ces différences nationales que l'on met, elles aussi, entre parenthèses (heuristiquement et méthodologiquement), durant le processus de théorisation, pour aboutir à des vues d'ensemble, à des synthèses ou à des descriptions unitaires et cohérentes. Celles-ci, on le sait, ne sont réalisables qu'au prix de l'«écrémage», d'un relevé cohérent d'éléments communs. Quiconque s'intéresse exclusivement au particulier néglijera forcément le général et viceversa. Mais on ne peut contester l'existence et la recherche de l'universel littéraire sous prétexte que l'individuel existe, lui aussi, et fortement. Ces deux démarches sont en fait rigoureusement complémentaires et corrélatives, en relation dialectique. Cent l'ont dit, cent autres le diront.

Cet argument joue du reste contre les partisans de l'originalité incomparable des oeuvres, question déjà effleurée. C'est là un raisonnement curieusement répandu la gent comparatiste érudite, positiviste, historienne, et d'autant plus spécieux que *jamais* la pratique comparatiste traditionnelle ne prête *«attention à l'unique»*, ne fait preuve de goût littéraire. Pourtant la mise en accusation des vues panoramiques et universelles, qui ne tiendraient pas compte de l'individualité des oeuvres, en leur imposant une véritable camisole de force, est très répandue. Si chaque littérature est incomparable dans son unité — et, à un certain niveau, elle l'est, en effet —, il va de soi que la littérature comparée et *sa* théorie de la littérature n'existent et n'existeront elles non plus. Elles n'ont pas d'objet. Au mieux, celui-ci se trouve coincé dans une «crise» insoluble. Avec cet argument-massue on peut refuser, une fois de plus, le droit d'exister à toute théorie, à toute esthétique, à toute philosophie de la littérature ou de chaque art. Bien plus dignes de créance ou d'attention — et de loin ! — seraient, malgré tout, les critiques professionnels, les vrais spécialistes de la différence, des particularités, des innovations. L'*aficionado* de l'unicité ne s'intéresse ni aux théories générales, ni aux systèmes esthétiques. Mais celui-ci ne devrait pas oublier non plus que chaque oeuvre littéraire, même la plus originale, n'est qu'une synthèse infiniment variable d'éléments traditionnels et novateurs, d'aspects comparables et incomparables, à préciser dans chaque cas, et que la théorie littéraire du comparatisme ne devrait se cantonner, de par sa vocation même, *que* dans le domaine du comparable.

Enfin, une négation autrement significative vient de la part des partisans de la thèse selon laquelle *«une théorie de la littérature est la théorie d'une littérature»*. Il faut reconnaître, en toute honnêteté, que tel a été presque toujours le cas et que de très nombreuses théories littéraires ont eu un point de départ et une teneur à cent pour cent européocentriste, donc limitée, très partielle, non universelle. Mais où est le vrai progrès si la théorie *exclusivement* (et fâcheusement) européocen-

triste est remplacée, comme on le préconise en fait, par une théorie *exclusivement* hispano-américaine ? On ne remplace qu'un exclusivisme par un autre, au mépris de toute dialectique réelle concernant les rapports diversité/homogénéité, individualité/universalité. Cette objection ne fait en réalité que apporter de l'eau au moulin de l'européocentrisme, de l'esprit provincial, de clocher, aux particularismes locaux de toutes sortes. Une vraie théorie littéraire, comme on l'a souligné d'ailleurs, tant en Amérique qu'en Europe, ne peut viser qu'à système de généralisations supranationales, suprarégionales, au-delà de totute idéologie partisane. L'universel prend son envol dans une littérature mais finit par être assimilé et intégré, par une de ses facettes, dans toutes les littératures. C'est toujours un faux dilemme : jamais le comparatisme généraliste, ni a ses débuts, ni plus tard, ne s'est proposé d'annuler les particularités littéraires nationales, mais seulement de réaliser une synthèse «idéale» qui se justifie par sa propre légitimité. Les objections de la philosophie analytique anglosaxonne, philosophie athéorique, aspéculative, aidéologique à souhait, sont d'un bien autre poids. La nature de l'art et de la littérature se refuse à toute définition. Les oeuvres littéraires ne manifestent qu'un vague «air de famille» et des «similarités» non moins approximatives, d'où l'imposibilité de toute théorie littéraire ou artistique. Wittgenstein ne reconnaît que la réalité *des* jeux d'enfants et de société, mais pas celle du/le jeu. Tout repose, semble-t-il, sur le statut de la définition et sur la confusion entre la définition réelle, absolue, qui inclut *tous* les cas et exclut *tous* les cas contraires, et la définition relative et descriptive, en train de se faire et qui ne colle qu'aux produits du processus historique. D'autre part, même si tout les termes sont «vagues» et logiquement non fondés, rien n'empêche que les critiques et les esthéticiens — qui, de toute façon, sont contraints à les employer à leur guise — leur donnent le maximum de rigueur possible au niveau de leur compétence et de leurs systèmes de relation, dans le cadre d'une communication intellectuelle conventionnelle, fonctionnelle, intelligible. Et d'ailleurs qui parle et qui écrit «logiquement» dans les termes de Wittgenstein ? Troublante (mais seulement en apparence) reste l'observation que toute théorie est amendable, donc fausse, du fait que chaque création inédite peut illustrer de nouvelles propriétés de l'art. Que toute définition est provisoire, que chaque théorie littéraire doit rester «ouverte», que la variété des aspects défie la définition figée de la littérature — tout cela est bien connu. Mais rien n'empêche que l'on élabore des définitions opérationnelles, descriptives et modélisatrices, dont la vérification continuelle soit à la fois de l'ordre documentaire et méthodologique. Il faudra y revenir avec toutes les précisions requises sur la procédure de contrôle textuel et épistémologique d'une telle entreprise.

Retenons, pour l'instant — à l'envers des comparatistes qui, très agacés de tout ce battage théorico-méthodologique, se méfient dédaigneusement des idées générales, des questions méthodologiques, et déplorent l'énergie dépensée dans ces futilités, sous prétexte qu'on parle trop du comparatisme et qu'on fait trop peu de comparatisme proprement dit, — seulement ceci : la pratique comparatiste ne vaut rien si elle est menée à la dérive, empiriquement, selon des schémas boiteaux et hérités sans esprit critique, sans objet précis et d'après des procédés de fortune. «Comparatisme» ? D'accord ! Mais pour quoi faire ? N'est-il pas curieux que ceux-là mêmes qui sont méfiants envers la théorie de la littérature, et ils sont nombreux, utilisent toujours eux aussi des schémas très abstraits ? Quoi de plus vague, de plus général, que certains termes comme «époque», «période», «mentalité», et autres, du même acabit ? Ceci ne veut pas dire que la valabilité d'une méthode doit être séparée de la conscience de ses limites ; qu'il ne faut pas reconnaître que les généralisations sont toujours plus ou moins partiales et partielles ; qu'il y a aussi le risque, à force de trop généraliser, de déformer ou de rendre méconnaissables les phénomènes particuliers dans le but de les rendre comparables ou homologables, ou de voir, à la suite de Bakhtine, du «carnaval» un peu partout, etc. Les tentations de la théorie comparatiste sont grandes. Il faut y résister. Mais ses séductions fallacieuses ne sont pas plus grandes que celles de n'importe quelle théorie, esthétique ou autre. Il ne faut oublier non plus qu'une théorie n'est pas appelée à resoudre la totalité des cas individuels, qu'elle a sa condition synthétique propre. Qu'en fin de compte, elle n'est et elle ne sera jamais une pratique, une «pragmatique» quelconque.

Adrian MARINO

MARGINALII LA TEORIA RECEPTĂRII

M-am referit într-un rînd la tendința intelectualului actual de a se lăsa atras, ca fluturele de lampă, de ideea, teoria, metoda care domină în domeniul practicii sale în momentul respectiv. Cînd, de la o vreme, lampa aceea începe să fileze și alta se aprinde, în alt loc, intelectualul se grăbește s-o părăsească pe prima și să se rotească în jurul celei noi. Este tocmai ceea ce mă pregătesc, pare-se, să fac propunîndu-mi să comentez cîteva din ideile reprezentanților esteticii receptării, îndeosebi ale lui Hans Robert Jauss, după ce, ani la rînd, am gravitat în sfera anterioarei teorii dominante — teoria textului. Nu-mi rămîne decît scuza de a n-o face dinăuntrul noii concepții, ci încercînd s-o privesc din marginea ei, adică din perspectiva criticii literare.

Întrebarea este dacă prezintă interes discutarea esteticii receptării din unghiul ales. Are această doctrină funcționalitate și în critică ? Nu neapărat. Jauss observă că în Germania critica literară a rămas pînă astăzi în afara Universității. Or, teoria receptării se elaborează într-o universitate. Jauss însuși, cînd studiază, spre a-și ilustra tezele, conceptul de modernitate, tocmai de lipsă de intuiție critică dă dovadă afirmînd, de exemplu, că prin eternitate Baudelaire înțelegea de fapt trecutul. În realitate, lucrurile stau invers : pentru Baudelaire trecutul e o ipoteză a eternității și nu eternitatea o ipoteză a trecutului.

În schimb, dacă valoarea prelungirilor în critica propriu-zisă a reflecției cercetătorilor din grupul Jauss rămîne de stabilit, pare incontestabil că lucrările lor conțin elemente ale unei teorii a criticii. Succesiunea operațiilor de lectură recomandate de Jauss îl poate interesa pe critic. E vorba de o primă percepție, estetică, a operei, de cunoașterea, apoi, a lecturilor succesive care, începînd cu aceea a contemporanilor autorului, au fost prilejuite de aceeași operă și, în sfîrșit, de interpretarea ei, adică de lectura întemeiată pe concepția actuală despre literatură. Prima operație, percepția estetică, nu este încă orientată spre sens. Interesul ei este să fie adecvată, făcută în spiritul operei, să-i recunoască acesteia validitatea estetică. Aș adăuga că primul contact cu opera trebuie să fie sensibil la capacitatea ei de a surprinde, de a nu se lăsa înțeleasă, de a pune întrebări. A doua operație, inventarierea lecturilor succesive, are pentru critic caracter pregătitor. El află ce răspunsuri i s-au dat operei, ce sensuri i s-au atribuit înainte ca, prin a treia operație, intrepretarea, să dea el însuși un răspuns. Aș mai adăuga că există și o a patra lectură, cea semiotică, atentă la dispozitivul specific care îi permite textului să pună întrebări. Lectura semiotică nu face parte din critică, dacă înțelegem prin această interpretare, atribuire de sens, dar criticului îi folosește să aibă cunoștință de modul propriu al textului ca structură interogativă care, prin lecturi, generează sens. Să fie conștient de caracterul reductiv, față de potențialitatea semantică a operei, al propriei sale interpretări.

De precizat că teoria receptării nu se ocupă de lecturile individuale. O interesează lecturile corespunzătoare, de-a lungul vremii, diferitelor orizonturi de așteptare. Cu alte cuvinte, postulează cunoașterea lecturii virtuale, a celei mai bune posibil în limitele unui orizont dat. Întrucît efortul criticului este, implicit, de a se apropia, prin eliminarea maladiilor percepției lui particulare, de lectura optimă virtuală a epocii sale, ar fi interesant pentru critica criticii să stabilească distanța rămasă în lucrarea criticului între lectura sa reală și lectura virtuală a timpului său.

Se mai observă că față de literatura în curs de desfășurare criticul de întîmpinare — cronicarul — se află redus în mare măsură la prima etapă a lecturii. El nu caută sensul, cît încearcă să stabilească modul și validitatea operei. Etapele următoare îi revin criticului de interpretare. Acesta se ocupă de scrieri de la a căror apariție s-a scurs o vreme, încît el poate să treacă în revistă lecturile critice care s-au succedat. Este de presupus că procedînd astfel își va forma o preconcepție asupra logicii operei respective, îi va circumscrie cîmpul semantic și va avea șanse sporite să evite o interpretare arbitrară.

Din trecut sînt recitite, spre interpretare, îndeosebi capodoperele. Pe acestea le pîndește inerția, adică atribuirea unei semnificații «eterne». Deși are rezerve mari față de ideile lui Roland Barthes, Jauss îl întîlnește într-un punct nodal : amîndoi sînt de părere că natura eternă a lucrurilor este un mit care tinde să ascundă istoricitatea lor exclusivă. Privitor la sensul capodoperei, Jauss spune că *«numai distanța istorică — recunoașterea a ceea ce între timp a devenit familiar — poate să-i dea aerul de a afirma un adevăr etern»* [1]. Totuși, de o anumită esență atemporală a capodoperei se poate, cred, vorbi, însă nu ca un adevăr etern al ei. Definitorie pentru capodoperă, indiferent de momentul receptării, este capacitatea de a incita, de a nu se lăsa înțeleasă pînă la capăt. În *Sur Racine* Roland Barthes a făcut o corecție importantă la ideea sa anti-esențialistă din *Mythologies* spunînd că *«opera este esențialmente paradoxală [...], ea este în același timp semn al unei istorii și opoziție la istorie [...] toată lumea simte perfect că opera scapă, că este altceva decît istoria ei»*, ea avînd *«un miez dur, ireductibil»* [2]. În acest miez ireductibil stă însușirea eternă a capodoperei de a surprinde și de a întreba.

De fapt, o corecție asemănătoare există, implicit, și la Jauss. A vorbi despre *«desfășurarea de-a lungul timpului a unui potențial de semnificație imanent operei de la origine și care se actualizează în succesiunea stadiilor istorice ale receptării»* [3] nu presupune ca, implicit, să admiți o anumită transistoricitate, istoric manifestată, a operei ?

A fi sensibil la însușirea operelor de a surprinde înseamnă, cum o și cere Jauss, *«a le restitui textelor trecutului alteritatea»* [4]. Să o faci nu e ușor. O face lectura adecvată și poate s-o facă și critica, dar numai în stadiul incipient al percepției și, eventual, în decursul inventarierii sensurilor istoric atribuite, în măsura în care acestea îl surprind pe critic. În schimb, interpretarea estompează *alteritatea*, căci ea produce sens și, ca atare, înțelegere a textului, familiarizarea cu el. Chiar și lectura estompează alteritatea dacă o concepem în felul lui Jauss ca mod de a te bucura atît de obiectul estetic cît și de tine însuți [5]. De unde și enunțul generalizator, aflat în contradicție cu principiul redării alterității mai sus consemnat : *«...omul poate să-și satisfacă nevoia universală de a fi acasă și în lume creînd artă. creația îi răpește lumii exterioare rebela ei stranietate...»* [6].

A fi acasă și în lume în același timp este o expresie caracteristică teoriei lecturii, al cărei specific pare a fi situarea ambivalentă, echilibrată, în toate împrejurările. *A fi acasă și în lume* poate fi înțeles, schimbîndu-se conținutul termenilor, privitor la literatură : a fi autoreferențial și referențial în același timp. Dezvoltată în prelungirea teoriei textului, dar mai ales împotriva lui, estetica receptării nu înlătură ideea despre literatură ca scriere reflexivă, întoarsă spre sine, însă vede în această trăsătură numai o față a literaturii, cealaltă constînd din necesara deschidere spre lume sau, mai exact spre modelul lumii așa cum îl concepe o etapă anumită [7]. Să observăm că, gîndind așa, teoria receptării corespunde filonului principal al literaturii actuale — postmodernismul, și el orientat dublu, spre text și totodată spre univers — în timp ce teoria textului i-a corespuns unei literaturi aproape exclusiv autospeculare.

În același spirit al echilibrului, cele două aspecte — referențial și autoreferențial — nu le apar acestor teoreticieni ca fiind concurente și contradictorii, ci interdependente și complementare. Lectura atentă numai la autoreferință, adică la literaritate, nu descoperă sensul operei, iar cea exclusiv pragmatică, atentă numai

---

[1] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 62.

[2] Roland Barthes, *Sur Racine*, Editons du Seuil, 1967, p. 149.

[3] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 60—61.

[4] *Idem*, în *Entretien de Charles Grivel avec Hans Robert Jauss. Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique*, în *Revue des sciences humaines*, tome XLIX, no. 177, janvier—mars 1980, p. 10.

[5] *Idem*, *La jouissance esthétique*, în *Poétique* 39/1979, p. 272.

[6] *Ibidem*.

[7] Dubla perspectivă a literaturii se întemeiază pe funcția dublă a limbajului : *«...folosirea limbajului presupune o dublă perspectivă : pe de o parte, aceea a funcției sale referențiale [...], pe de altă parte aceea a funcției sale autoreferențiale»* (Karlheinz Stierle, *Réception et fiction*, în *Poétique*, 39/1979, p. 303).

la referință, adică la deschiderea spre lume și indiferentă față de sistemul operei, atribuie sens arbitrar [8].

Mai exact în ceea ce privește relația cu realitatea, textul nu este nici rupt de ea, însă nici în contact nemijlocit cu ea. Relația se stabilește, de fapt, cu modelul realității gîndit și imaginat în epoca respectivă [9], deci cu o structură de percepții, sensuri și valori. Față de acest orizont, opera nu este nici obedientă, nici numai transgresivă. Ea *«nu constituie nici o copie, nici o deviere, cum se înverșunează să ne facă să credem teoriile reflectării, sau stilistica abaterii»* [10]. Rostul operei este să construiască un model al realității coerent și, pe cît se poate, complet. Ca atare, acțiunea asupra orizontului de așteptare va fi dublă și, din nou, echilibrată. Pe de o parte, opera aduce în scenă ceea ce în sistemul epocii este ocultat, iar pe de alta ea estompează ceea ce, fiind dominant, devine factor de inerție [11].

Avînd în vedere că opera tinde să-i modifice sistemul [12] de sensuri și valori, dar și faptul că nu poate s-o citească adecvat decît dacă ține seama de specificul ei textual, adică de literaritate, cititorul o va percepe — din nou ambivalent — *«atît în funcție de orizontul restrîns al așteptării sale literare, cît și în funcție de acela, mai vast, pe care i-l oferă experiența sa de viață»* [13].

Poziție moderată adoptă teoria receptării și în legătură cu înfruntarea dintre sincronie și diacronie. *«Opoziția, care la un moment dat, în anii 60, a putut să pară ireductibilă între percepția „structurală" și percepția „istorică" și-a găsit rezolvarea»*, constată Jean Starobinski [14]. Într-adevăr, iată ideea lui Jauss : *«Ceea ce face literatura să fie literară, „literaritatea" ei, nu se definește numai în sincronie, prin opoziția dintre limbajul poetic și limbajul practic, ci și în diacronie, prin opoziția formală mereu înnoită a operelor noi față de cele care le-au precedat în „seria literară", ca și față de canonul prestabilit al genului lor»* [15].

Totodată, opoziția dintre opere nu trebuie considerată ca fiind radicală. Oricît de profund ar modifica seria literară, numai discontinuitatea nu-i asigură operei validitate. Iarăși Jauss : *«...schimbările ce se produc în seria literară nu se constituie în succesiune istorică decît atunci cînd antiteza dintre forma nouă și forma veche permite să se distingă legătura de continuitate ce le unește»* [16].

Cît despre istoricitatea literaturii, aceasta *«nu se definește numai din interior, prin raportul specific al diacroniei sincroniei, ci și în raport cu procesul general al istoriei»* [17].

În sfîrșit, și relația operelor cu prezentul va fi tot dublă. Dacă, așa cum am văzut, *«textelor trecutului trebuie să li se restituie alteritatea»*, același Jauss enunță și ideea complementară : *«...artei trebuie să i se redea astăzi funcția de comunicare»* [18].

Reiese din toate cele arătate o anumită înțelepciune, caracterizată de spiritul de echilibru ca și de luarea în considerare a tuturor aspectelor, funcțiilor și valențelor literaturii. Prin moderație, teoria receptării contrastează cu anterioara teorie a textului. Cea din urmă îi crea criticii obstacole pe care noua teorie le înlătură.

---

[8] *Ibidem*, p. 311 : *«„Opera deschisă" nu este comprehensibilă în specifcul ei decît dacă nu dă peste o receptare quasi-pragmatică, de natură s-o închidă într-o aparență de sens, și dacă e asumată printr-o receptare reflexivă care să arate ce anume o face să fie operă și ce anume o deschide»*.

[9] *«...realitatea ca pură contingență nu va fi niciodată un corelat al textelor de ficțiune ; acestea se raportează la sisteme în care complexitatea și contingența lumii este întotdeauna redusă la o organizare semnificantă specifică»* (Wolfgang Iser, *La fiction en effet. Eléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires*, în *Poétique*, 39/1979, p. 284.

[10] *Ibidem*, p. 285.

[11] *Ibidem*, p. 287 : *«...textul se referă la posibilitățile care în sistem au fost negate sau virtualizate»*.

[12] *Ibidem*, p. 287 : *«Deciziile selective dominante ale unui sistem sînt puse în umbră, în timp ce posibilitățile repudiate de sistem alunecă spre partea din față a scenei»*.

[13] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 52.

[14] Jean Starobinski, *Prefață* la H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 15.

[15] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 41.

[16] *Ibidem*, p. 65—66.

[17] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 42.

[18] *Ibidem*, p. 262.

exemplu, propune, în cele din urmă, o versiune foarte particulară, estetizată a mitului ; mitul despre care vorbește Frye e în *întregime literar*, deși reputatul istoric literar încearcă să-i confere o «*respectabilitate socio-istorică*»[3]. Mi se pare că e mai potrivit ca între literatură și mit să se păstreze o oarecare distanță. Revelatoarele studii consacrate mitului de cîțiva etnografi contemporani de seamă, unui mit foarte diferit de versiunile literare tradiționale cunoscute nouă prin intermediul istoriei artei europene, pot genera o «critică a mitului» încă și mai semnificativă ; cu o condiție — să nu le privim în aceeași lumină în care le vedeau (pentru a cita un exemplu familiar) superbele povestiri mitologice ale vechilor greci.

Critica mitului trebuie să se elibereze de dominația așa-numitului «aluzionism» la afirmarea căruia iconologia ultimei jumătăți de secol a contribuit într-o mare măsură. Introducerea unui mit într-o operă literară nu înseamnă nici dovada unei atracții exercitate de teme pitorești, nici încercarea de a crea un sistem de imagini ezoterice. Abordarea într-o asemenea perspectivă poate conduce la confuzii în interpretarea raporturilor dintre mit și literatură, pentru că aluziile se fac aproape întotdeauna la alte interpretări literare ale mitului.

Se obiectează ceva mai rar la ideea că literatura preia fragmente narative din povestiri mitologice pentru a le folosi ca structuri ale intrigii. Teoria mitului «dislocat»[4], ca și «aluzionismul», implică obligația criticului de a scoate la iveală împrumuturile, directe sau indirecte, pe care le-a făcut scriitorul[5].

Aluzia și dislocarea pot fi, în cazul cel mai bun, explicații parțiale. «*Unii își imaginează că structurile mitice complete există numai pentru a intra într-un sistem de aluzii sau pentru a fi dislocate ; dar că e greu să se investigheze realitatea „obiectivă" (culturală sau psihologică) a unui mit*»[6]. În sensul său cel mai larg, «*mitul nu e nici mai mult, nici mai puțin decît expresia unei strategii cognitive care definește sentimentul omului de a aparține propriei lumi*»[7]. *Expresie* e aici un termen foarte cuprinzător care include o categorie întreagă, de la narațiunile foarte elaborate din colectivitățile aflate pe o treaptă înaltă a aculturației, pînă la simplele acțiuni pragmatice revelate prin intermediul unor modele organizate cultural. Un mit nu e, deci, atît un «obiect» cît un proces psiho-social, nu atît o colecție de vechi povestitori, cît un sistem cognitiv ale cărui contururi se topesc în masa culturii unei anume zone. Așa cum spunea cîndva Claude Lévi-Strauss, «*întotdeauna e ceva care rămîne neterminat ; miturile, ca și ritualurile, sînt „interminabile"*»[8]. Așa încît realitatea la care face aluzie o operă literară este, cel puțin în parte, o construcție nereală aflată în conștiința criticului ; ceea ce se dislocă nu e altceva decît *tradiția literară*, așa cum a fost definită de T. S. Eliot și transformată în «mit» de Frye.

Nu se poate imagina vreun semn mai sigur al morții unui mit, s-a spus, decît descoperirea indexării lui într-o enciclopedie și a depozitării pe unul din rafturile vastelor noastre biblioteci. Miturile aparțin societăților și nu indivizilor. Ele sînt sisteme subconștiente ale gîndirii și nu «credințe» transformate în manifestări dramatice. Concluzia aproape generală a studiilor recente e că *mitul* nu e sinonim cu *religia*[9]. Funcția mitului e aceea de a organiza fenomenele materiale și a structura comportările umane. Pentru ca un observator să devină conștient de existența unui mit *ca mit* e necesară anularea funcției cognitive a mitului pentru observatorul în cauză : aceasta e, în mare, diferența dintre cel care *folosește* și cel care *analizează* mitul. Termenul tradițional pentru acesta din urmă e *interpret* : dar,

---

[3] Vezi Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, în special pp. 33—52. Vezi, de asemenea, Angus Fletcher, „Utopian History and the *Anatomy of Criticism*", în *Northrop Frye in Modern Criticism*, antologie editată de Murray Krieger, New York 1966.

[4] Vezi Northrop Frye, *Myth, Fiction, and Displacement*, în *Tables of Identity*, New York, 1963.

[5] Uneori, această tendință conduce doar la un «aluzionism» atenuat ; vezi, de exemplu, John J. White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, 1971, în special capitolul 1.

[6] Manfred Fuhrmann, *Die Antike und Ihre Wermittler*, Konstanz, 1969, p. 37.

[7] Wesley Morris, *Op. cit.*, p. 3.

[8] Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooker*, New-York, 1969, p. 6.

[9] Ernest Cassirer, *An Essay on Man*, New Haven, 1944, p. 87. Vezi, de asemenea, o discuție privind ideile lui Cassirer în G. S. Kirk, *Myth : Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures*, Cambridge and Berkeley, 1973, pp. 11—13 ; 31.

în realitate, cel dintîi *interpretează* și el (cu toate că activitatea lui de bază poate fi numită, în mod mai propriu, *înțelegere*).

Sarcina analizei e aceea de a identifica și de a descrie o structură mitică ; dar, cum mitul nu are existență «reală» anterioară analizei, cel care întreprinde analiza trebuie să depășească treapta descrierii. El trebuie să «dea viață» mitului, să-l obiectivizeze, să-l scoată din amestecul confuz (pentru că acest «amestec» e viu) al culturii căreia aparține [10]. Ca să ajungă la acest rezultat, el exclude orice interes imediat față de folosirea mitului într-un mod mai mult sau mai puțin particular : el s-a deplasat spre ceea ce se numește, în limbajul mai recent, nivelul «metainterpretării» [11]. Pe de altă parte, preluînd sugestiile terminologiei lui Wittgenstein, utilizarea mitului poate fi «arătată», dar nu «spusă» : cineva poate experimenta forța, funcția, energia mitului, numai dacă ele nu au fost concretizate, transformate în «obiect» [12]. De îndată ce energia lui a fost «conservată», într-o structură «vizibilă», integrală, care se autoreglează, «cunoașterea» mitului devine posibilă *ca obiect*. Analistul-interpret al miturilor e confruntat de un «*principiu al nedeterminării*», «*la fel de complex ca acela în fața căruia se află un fizician ce studiază teoria cuantică*» [13]. Sensul mitului rezidă totuși, în natura dinamică a funcției sale cognitive : miturile sunt folosite cînd, așa cum spunea Lévi-Strauss, «*operează în conștiințele oamenilor, fără ca ei să fie conștienți de aceasta*» [14].

Divizarea mitului în structuri «funcționale» și «obiective» nu corespunde, evident, unei realități, ci e impusă de necesitățile unor anume metode de cercetare. Totuși, cei care au întrebuințat-o au putut să reveleze potențialul cognitiv al unor mituri precis definite. «Puterea» de structurare care operează în mod inconștient în mințile oamenilor conține o capacitate de explicare ce depășește limitările empirice ale oricărui individ care face uz de ea. Cu alte cuvinte, potențialul de structurare — adecvat, în mod necesar, scopului pe care și l-a propus — nu poate fi epuizat în cursul vieții unui om și nici, s-a spus, de-a lungul existenței unui grup social [15].

Acest potențial e cel care transcende individul și grupul și își poate afla modelul general într-o structură, adecvată, în linii mari, model conturat de o analiză atentă a mitului.

Folosind o analogie lingvistică familiară, structura finită sau sistemul de reguli gramaticale e capabil să genereze un număr infinit de enunțuri, mai multe decît pot formula orice individ sau grup în vorbirea lor cotidiană, cu prilejul unor experiențe specifice [16]. Există, deci, un «surplus» al forței de explicare cuprinsă într-un sistem, o «fantomă» a cunoașterii perfecte care își lasă «urma» în orice utilizare specifică a sistemului [17]. Dar această structură e numai «potențială» în orice cultură individuală sau în orice membru al unei culturi : ea e «reală» numai în obiectivarea celui care întreprinde analiza. La nivel empiric, experiența particulară se prezintă fragmentată, momentană, de o bogăție infinită, depășind cu mult ansamblul forțelor concentrate în acest sistem incipient sincronic și în diacronicile mai mult sau mai puțin vizibile. Dacă există un «surplus» al puterii de explicare în sistem, există și un «surplus» al experienței cu care sistemul poate fi pus de acord. Analistul care abstractizează structura sincronică pentru a pătrunde pînă la sursa potențialului de cunoaștere a individului și, de aici, pe teritoriul numit, cu multă vreme în urmă, de Dilthey, «intersubiectivitate», trebuie să «pună între paranteze» dimensiunea empirică a studiilor sale, dar, procedînd astfel, mitul pe care îl identifică devine o «*formă fundamentală a neautenticității*» [18].

---

[10] Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, 1968, pp. 326—328 ; 390—392.

[11] Vezi Frederic Jameson, „Metacommentary", în *PMLA*, 86 (Ian. 1971), pp. 9—18.

[12] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logica-Philosophicus*, Londra, 1922, pp. 88—102.

[13] Wesley Morris, *op. cit.*, p. 4.

[14] *The Raw and Cooked*, p. 12.

[15] Vezi Jeffrey Mehlman, „The Floating signifier : From Levi-Strauss to Lacan", în *Yale French Studies*, 48 (1972), pp. 10—37.

[16] Noam Chomsky, „Form and Meaning in Natural Languages", în *Language and Mind*, New York, 1972.

[17] Jacques Derrida, „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", în *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (antologie editată de R. Macksey și E. Donato), Baltimore, 1970.

[18] G. Charbonnier, *Conversations with Lévi-Strauss*, Londra, 1969, p. 59.

Analistul se angajează într-un act de «rea-credință» în scopul obiectivării unui sistem cognitiv. E o decizie care nu e niciodată pe deplin satisfăcătoare, pentru că vitalitatea diversă a experienței umane, care aduce substratul subconștient la nivelul activității conștiente, nu acceptă abstracțiunile. Mai mult, cunoaștem posibilitatea logică, necesitatea unui asemenea sistem al *«surplusului puterii de explicare»*, existența lui ca *«formă carteziană a gîndirii»*, numai în manifestările lui particulare. Realitatea sistemului e relevată într-un sens al «absenței», ca sistem cu un conținut întotdeauna inadecvat care îl conduce pe om spre lumea experienței, îl obligă să enunțe sistemul în limitele unei abundente, vitale, autentice realități existențiale. Deopotrivă, sistemul și experiența, forma și conținutul sînt sterile și lipsite de înțeles în ele însele. Fiecare din ele își mărturisește o lacună fundamentală care are nevoie să se completeze din «surplusul» celeilalte. E adevărat că, așa cum spunea cîndva Lévi-Strauss, omul e stăpînit de structurile mitice mai mult decît izbutește el să le stăpînească : dar același lucru e valabil și pentru experiența existențială care «îl stăpînește» pe om. Cheia oricărui mit, deci, trebuie căutată în felul în care e utilizat el, în confruntarea lui cu universul, cu «surplusul» conținut în experiența existențială. E o acțiune desfășurată pe două planuri, menită să epuizeze atît sistemul, cît și experiența, să dobîndească un perfect echilibru între lumea interioară și cea exterioară ; dar, cum fiecare dintre ele e o infinitate de «surplusuri», acțiunea e, de fapt, permanentă.

Analistul miturilor trebuie, deci, mai întîi să le «înțeleagă» (termen pe care Lévi-Strauss îl interpretează ca factor al intuiției [19], ca individ care le «utilizează», înainte de a le interpreta sau descrie. El are obligația să pătrundă pînă la acele nivele profunde unde rezidă forța lor cognitivă, să le «gîndească» nu ca pe niște abstracțiuni, ci în însăși specificitatea lor, ținînd la obținerea unei realități existențiale. În mod ironic, el devine o parte a însuși sistemului pe care îl analizează, dar numai în acest fel poate «intui» bogăția de sensuri a mitului. Numai după ce s-a «intuit» semnificația nivelului cognitiv, se susține uneori, se pot trage concluziile necesare explicării [20].

Un asemenea punct de vedere mi se pare cel puțin straniu : a *experimenta* iraționalismul pentru a obține premisele explicării raționale înseamnă, oricum, o etapă inutilă. Spațiul dinamic în care acționează mitul nu poate fi, în niciun caz, «experimentat» în totalitate și nici intuit dacă nu se obține o «reîntrupare» a analistului în persoana creatorului de mituri. Or, la asemenea soluție excesivă nu au ajuns nici partizanii extremiști ai psihocriticii.

Gîndirea «naturală» nu poate fi retrăită de omul secolului al XX-lea și o soluție rousseauistă în această privință e total inoperantă. Cred că sensul literar al mitului (care, foarte probabil, nu îl interesează pe creator) nu poate fi cunoscut — fie chiar și intuitiv — decît într-o perspectivă culturală clar definită. Altminteri am uita ironia unui celebru botanist din secolul trecut care, unei întrebări răutăcioase («cum ați aflat secretele fertilizării arborilor de cauciuc ?») a răspuns tăios : «În nici un caz lăsînd să-mi crească frunze, rădăcini și făcînd ochi dulci bărzăunilor».

Dan GRIGORESCU

[19] Claude Lévi-Strauss, *The Scope of Antropology*, Londra, 1967, p. 16.
[20] Wesley Morris, *op. cit.*, p. 6.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

GEORGE BĂLĂIȚĂ

De ce scriu? Din credința nesăbuită că am ceva de spus. Din pofta de a povesti. Din convingerea de atîtea ori clătinată că aș putea fi de folos. Din bucuria ciudată, «pură» s-ar părea, că, dincolo de o construcție romanescă oricît de minuțioasă, saturată de real și realitate (fără de care proza nici nu există, de fapt) pot să obțin o sumă de raporturi ideale și nimic altceva... Din speranța și trufia că într-o bună zi aș putea ajunge din urmă și întrece (chiar dacă nu pe toată lungimea cursei) un autor care la prima lectură (aveam douăzeci de ani) m-a tulburat într-un anume fel mai mult decît tot ce am citit după el, uitat o vreme și recitit în parte azi, cu același interes. Nu divulg numele acestui mare, dar destul de departe de «cel mai mare» scriitor din timpurile noastre. Este un sentiment mai degrabă sportiv, în orice caz loial. Eu nu invidiez pe nimeni.

Aș mai putea adăuga încă nouăzeci și nouă de motive pentru care scriu. Nu spun nimic despre cele care nu o dată m-au îndemnat să renunț la literatură.

În ce cred? Aș vrea să am credința acelor meșteșugari străvechi care știau una și bună: să-și facă meseria cu toată silința. Lucrul lor dăinuie de sute de ani și pînă astăzi. Este o credință din vremea lui Narciss și Goldmund. Actualitatea ei sare în ochi, mai pronunțată ca oricînd.

Cred în izbînda «operei», oricîte piedici ar avea de întîmpinat. Și mai cred în steaua artistului care, cu prețul oricăror eforturi, reușește în cele din urmă să se găsească pe sine. Să se exprime firesc, pe cît natura lui îi îngăduie. Așa cum se exprimă electricitatea norilor, clorofila, sîngele, antracitul. Propune-ți maxima, *ca să atingi totuși ceva? Retorică! Firește, depinde cine o spune... Ca să atingi imposibilul, trebuie ca imposibilul să se găsească în tine. Altfel, vei fi un personaj minor. Toată viața vei duce tava în spectacolul tragicomic, intitulat provizoriu, de cînd lumea, Orgoliul și Frustrarea.*

Credința mea că moartea e doar un «fapt» al vieții (eterne, în măsura în care omenește putem imagina eternitatea) face pe mulți dintre cunoscuții, prietenii mei să ridice din umeri. Presimțirea că ființele asemănătoare nouă din alte lumi sînt doar ficțiuni ale inteligenței și dorințe ale sufletului nostru disperat mă deprimă. Heisenberg ține pe perete, în camera sa de lucru, un portret al lui Einstein. Bătrînul savant rîde în hohote cu ochii și scoate o limbă de un cot. Îmi place mult această fotografie.

SAECULUM

CENTENAR N. CARTOJAN

Der Beitrag zur Erforschung der *Cărţile populare*

Was die Rolle von Cartojan für die rumänische Volksbuchforschung betrifft, so wurde sie bereits mehrfach untersucht, auch steht dem Referenten wegen mangelnder Kompetenz kein Urteil zu. Dagegen darf hier darüber berichtet werden, was unterm Blickpunkt der deutschen Forschung zu beobachten ist.

Der Bereich zwischen der Kunst- und Sach-Literatur einerseits und den in der Oraltradition lebenden Texten andererseits hat lange im Schatten der beiden Forschungsdisziplinen, der Literaturwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte sowie der Volkskunde und Volkserzählforschung gestanden. Zwar reicht der Begriff „Volksbuch" in Deutschland bis in die Zeit der Vorromantik zurück, man hat ihm bestimmte Texte zugeschoben, ohne jedoch deutliche Kriterien zu schaffen oder Analysen der Eigentümlichkeit dieses Begriffes zu bieten. Wenn in der Romantik

S-a vorbit de multe ori despre rolul lui N. Cartojan în cercetarea românească a cărţilor populare ; de altfel, din motive de competenţă, autorul expozeului de faţă, nu are a se pronunţa asupra acestei chestiuni. El va înfăţişa aici doar ceea ce i se pare demn de a fi reţinut din unghiul de vedere al cercetării germane.

Teritoriul situat între beletristică şi literatura de specialitate — pe de o parte — şi textele vii din tradiţia orală, de cealaltă parte, a stat în umbra celor două discipline : a ştiinţei literaturii şi istoriei ştiinţelor şi, respectiv, a etnografiei şi a cercetării naraţiunii populare. În Germania, noţiunea de „Volksbuch" apare, ce-i drept, încă din preromantism, cînd i s-au subsumat anume texte, fără însă a i se stabili criterii riguroase sau a se analiza caracterele specifice ale conceptului. Deşi în romantism au fost, de asemenea, frecvent editate culegeri de texte narative, totuşi la baza unor atari ediţii nu au stat nici definiţii exacte privind natura intimă a textelor, nici tipologii sau morfologii ale lor, aşa încît conceptul de „Volksbuch" a rămas mai mult sau mai puţin o entitate nelămurită. S-au făcut mai ales cercetări tematice şi interesul pentru chestiuni de conţinut, precum arată şi studiile lui Friedrich Engels, a fost mare ; nu au fost, însă, tratate probleme legate de tipuri şi de funcţiile acestora. Această stare de lucruri se datorează atît faptului că disciplina auxiliară a sociologiei literaturii încă nu se dezvoltase, cît şi faptului că ştiinţa literaturii era prea estetizantă, iar cercetarea folcloristică de asemenea.

Cît de confuz este înţeles acest termen ne demonstrează şi o broşură precum *Geschichte und Ästhetik des Deutschen Volksbuch* (Jena, 1924), care reuneşte fără nici o discriminare traduceri de nuvele italiene şi romane franceze, alături de snoave populare şi «basme de carte».

În Franţa apăruse ce-i drept, la Paris, în 1854, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage depuis le 15-e siècle* a lui Charles Nisard, dar această lucrare oferă mai mult informaţie generală, decît cercetare critică ; în Germania, ea a rămas necunoscută pînă tîrziu în secolul al XX-lea. Aceeaşi soartă a avut-o şi Alexandre Assier cu lucrarea *La bibliothèque bleue depuis Jean Oudot I-er jusqu'à M. Baudot, 1600—1863* (Paris, 1874). Cu atît mai mult uimeşte perspicacitatea cu care Cartojan a înţeles că în cazul „cărţilor populare" avem de a face cu o categorie de cărţi *sui generis* şi că liniile directoare privind încadrarea unor opere în această categorie trebuie să fie total diferite de acè-

auch vielfach Sammlungen erzählender Texte ediert worden sind, so boten sich für solche Ausgaben keine exakten Wesensbestimmungen, keine zugrunde liegende Typologie oder Morphologie an, und „Volksbuch" blieb mehr oder weniger ein Verlegenheitsbegriff. Untersucht hat man wohl Stoffe, und das Interesse an einer Beurteilung der Inhalte war groß, wie auch die Studie von Friedrich Engels zeigt, zur Problematik des Typus und zu seiner Funktion vermochte die Forschung nicht Stellung zu nehmen. Die Ursache liegt sowohl darin, daß sich die Hilfsdisziplin der Literatursoziologie noch nicht entwickelt hatte, wie auch in einer zusehr ästhetisierend ansetzenden Literaturwissenschaft und zu einseitig eingeschränkten Volkskundeforschung.

Wie verschwommen der Terminus verstanden worden ist, zeigt noch das Büchlein „Geschichte und Ästhetik des Deutschen Volksbuchs" (Jena 1924), das — ohne zu differenzieren — Übersetzungen italienischer Novellen und französischer Romane neben volkstümlichen Schwänken und „Buchmärchen" vereint.

In Frankreich war zwar 1854 die „Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage depuis le 15e siècle" von Charles Nisard (Paris) erschienen, doch bietet dieses Werk mehr allgemeine Information als kritische Untersuchung, auch blieb es in Deutschaland bis weit ins 20. Jahrhundert hinein unbekannt und ohne Resonnanz. Nicht anders erging es Alexandre Assier mit seiner „La bibliothèque bleue depuis Jean Oudot Ier jusqu'à M. Baudot, 1600—1863" (Paris 1874).

So erstaunt der Scharfblick, mit dem Cartojan erkannt hat, daß es sich bei den *cărţile populare* um Bücher *sui generis* handelt, und daß die Richtlinien für die Zuweisung von Werken an diese Gattung völlig verschieden von jenen der Literaturwissenschaft und der Volkserzählforschung sein müssen. Ihm ist gelungen, vieles konkret faßbar zu machen, was vorher in einem vagen literarischen Raum sich dem ordnenden Zugriff entzogen hatte. Gleichzeitig mit der funktionnellen Umgrenzung fand Cartojan eine Vielzahl formaler und inhaltlicher Kriterien, deren Synthese dem Gebilde „Volksbuch" Präzision gewonnen hat.

Weniger in schriftlich niedergelegten Beiträgen als in der akademischen Ausbildung hat so der Name von Cartojan im deutschsprachigen Raum Beachtung gefunden. Vielleicht war es kein Zufall, wenn der Berichterstatter den Name Cartojan zum erstenmal in einem Kolleg von Friedrich von der Leyen gehört hat. Der

lea care prezidează ştiinţa literaturii sau cercetarea naraţiunii populare. Cartojan a izbutit să concretizeze şi să facă inteligibile anume lucruri care înainte vreme, situate fiind într-un spaţiu literar nebulos, se sustrăgeau încercării de ordonare. Odată cu delimitarea funcţională, Cartojan a identificat şi o serie de criterii formale şi de conţinut a căror sinteză a conferit precizie structurii de «carte populară».

Numele lui Cartojan a reţinut atenţia în ţările de limbă germană mai puţin la nivelul cărţilor scrise şi mai mult la nivelul învăţământului universitar. Probabil că nu întîmplător autorul acestor rînduri a aflat pentru prima dată de Cartojan la un curs al lui Friederich von der Leyen, Renumit cercetător al naraţiunii populare, von der Leyen (care şi-a pierdut catedra de germanistică de la Köln în 1935, din motive politice) a fost un om de ştiinţă care a ştiut să îmbine preocupările folcloristice cu cele de ordinul istoriei culturii şi al filologiei. După spusele sale, A. Dima îi trimisese amîndouă volumele din *Cărţile populare* şi trebuie să fi existat pe atunci şi un fragment de traducere germană dactilografiată a lucrării lui Cartojan, căci von der Leyen (care nu înţelegea româneşte), a prezentat la cursuri fragmente din aceasta.

Un admirator al lui Cartojan a fost şi prof. Rudolf Kriss (întîi la Viena — unde, în 1938, naţional-socialiştii l-au suspendat şi l-au trimis în lagăr, *venia legendi* — iar mai tîrziu, după război, la München), care a subliniat mai ales importanţa extinderii cercetării cărţii populare de la cartea tipărită, la cea manuscrisă şi la funcţia ei.

Kriss (conducătorul de doctorat al autorului expunerii de faţă), ale cărui interese se axau mai ales pe studiul credinţelor populare, a fost îndemnat de cercetările lui Cartojan să schiţeze o caracterizare a cărţilor populare religioase. Kriss vedea în «cărţile populare» un fenomen paralel cu acela pe care etnografia îl identificase în «muzica populară curentă» şi în «artizanat». Cartojan a găsit de altfel audienţă nu doar în învăţămîntul universitar, de germanistică şi de folcloristică, dar, spre pildă, chiar şi un slavist precum Alois Schmaus, şeful catedrei de slavistică din München, care ştia româneşte, făcea frecvent referinţe la *Cărţile populare*, aşa încît trebuia să te înscrii la rînd pentru a izbuti să împrumuţi exemplarul Bibliotecii seminarului de romanistică. Spre deosebire de multe alte cărţi româneşti, exemplarul primei ediţii

berühmte Märchenforscher von der Leyen, der seinen germanistischen Lehrstuhl in Köln aus politischen Gründen 1935 verloren hat, war ein Wissenschaftler, der folklorische Interessen mit kulturhistorischen und philologischen zu vereinen wußte. Nach seinen Angaben hatte ihn A. Dima auf die beiden Bände von Cartojan hingewiesen, und es muß damals auch das Fragment einer deutschen daktylographischen Übersetzung des Werkes von Cartojan existiert haben, denn von der Leyen, der selbst nicht rumänisch verstanden hat, las Ausschnitte vor.

Ein Verehrer von Cartojan war aber auch Prof. Rudolf Kriß (erst Wien, wo ihm 1938 die *venia legendi* von den Nationalsozialisten aberkannt und er ins KZ eingewiesen wurde, und nach dem Kriege in München), der vor allem die Erweiterung der Volksbuchforschung vom gedruckten auf das geschriebene Buch und seine Funktion hervorgehoben hat. Bei Kriß, (dem Doktorvater des Berichterstatters), dessen Schwerpunkt die Volksglaubensforschung war, wurden vor allem die Charakterisierungen der religiösen Volksbücher durch Cartojan skizziert. Kriß wollte in den Produkten von der Art der „cărţile populare" eine Parallele zu Phänomenen sehen, wie sie die Volkskunde in der „volkstümlichen Gebrauchsmusik" und im „Kunstgewerbe" erkennt.

Cartojan hat jedoch nicit nur bei der Germanistik und Volkskunde in der Universitätslehre Interesse gefunden, sondern auch der Münchner Ordinarius für Slawistik Alois Schmaus, der auch rumänisch verstanden hat, verwies mehrfach auf dieses Werk, sodaß man sich auf das Exemplar der Bibliothek des Romanischen Seminars vormerken lassen mußte, um es ausleiehen zu können. Im Unterschied zu vielen anderen rumänischen Büchern sieht man dem Exemplar der ersten Auflage an, wie zerlesen es ist, das heißt : es wurde viel benutzt, und eben nicht nur von Romanisten.

Eine deutsche Übersetzung ist vor allem innerhalb der volkskundlichen Forschung ein Desiderat ; sie würde dem Werk von Cartojan erlauben, gerade in jener Disziplin modellhaft zu wirken, wo Interesse und fachliche Voraussetzungen am meisten gegeben sind.

In Salzburg konnte zumindest an der Romanistik eine Akzentuierung von Forschungen zum romanischen Volksbuch sich auf Cartojan stützen, und manche seiner Kriterien haben bei Arbeitsvorhaben Früchte getragen, die nicht rumä-

este complet uzat : atît a fost de utilizat, şi nu numai de romanişti.

Mai ales în domeniul folcloristicii, o traducere germană a *Cărţilor populare* rămîne un deziderat. Tradusă, lucrarea lui Cartojan ar putea să acţioneze modelator tocmai asupra acelei discipline în care sînt date, în cea mai mare măsură, interesul şi premisele lucrului de specialitate.

La Salzburg, cel puţin în romanistică, trecerea centrului de greutate pe seama cercetării cărţii populare din spaţiul romanic s-a sprijinit de Cartojan şi o sumă de criterii ale sale au dat rod în cazul unor investigaţii ştiinţifice consacrate nu doar tematicii româneşti, ci şi celei ibero-romanice. Anumite paralele în interiorul spaţiului ligvistic spaniol, catalan şi portughez — marcat de caracterele unei culturi populare mai degrabă rurală decît urbană — au înlesnit aplicarea punctelor de vedere ale lui Cartojan la texte şi forme ale literaturii romanice occidentale. Astfel, unii au ajuns, mulţumită lui Cartojan, să înveţe la Salzburg româneşte. Dar mai ales li s-au deschis altora ochii pentru tipăriturile aflate dincolo de zona literaturii culte şi s-a trezit pe această cale interesul pentru textele populare greceşti.

Dincolo de această relaţie mai degrabă personală întreţinută de noua generaţie de cercetători de limbă germană, trebuie subliniat şi faptul că, evident, Cartojan a fost mult preţuit în interiorul acelei şcoli şi tradiţii de romanistică, ilustrată de nume precum Fritz Krüger, Gerhard Rohlfs, Wilhelm Giese şi Gustav Weigand, direcţie care a încercat să-şi centreze activitatea pe studii etnogeografice şi folclor. Giese, a cărui lucrare *Los pueblos románicos y su cultura popular*, a avut, mai ales în America de Sud, un mare răsunet, a atras atenţia asupra lui Cartojan şi în acele ţinuturi. Tot astfel şi Max Leopold Wagner s-a referit adesea la el în cadrul prelegerilor sale din America.

Orice rezultat obţinut în cercetare semnifică doar o treaptă pe care ştiinţa se înalţă spre a păşi mai departe ; la unele din problemele puse de Cartojan se încearcă astăzi a se da alte soluţii decît cele propuse de el. Lui însă îi rămîne meritul de a fi căutat în ştiinţă puncte de vedere noi, de a fi verificat noi criterii şi de a fi introdus noi concepte. Noi, care îi folosim în parte metoda şi construim pornind de la rezultatele sale, îi datorăm adîncă recunoştinţă.

nischer sondern iberoromanicher Thematik gewidmet waren. Gewisse Parallelen in der mehr rustikal statt urban geprägten Volkskultur des spanischen, katalanischen und portugiesischen Sprachraums erleichterten eine Anwendung von bei Cartojan gefundenen Gesichtspunkten auf die westromanischen Texte und Erscheinungsformen. So hat mancher um Cartojan willen in Salzburg rumänisch gelernt. Vor allem aber wurden manchem die Augen für Druckerzeignisse jenseits der Kunstliteratur geöffnet, sodaß auch für griechische populäre Texte Interesse entstanden ist.

Über diese mehr persönlich gefärbte Beziehung deutschsprachigen Forschungsnachwuchses hinaus ist hervorzuheben, daß selbstverständlich Cartojan innerhalb jener Schule und Tradition der Romanistik starke Beachtung gefunden hat, die durch die Namen Fritz Krüger, Gerhard Rohlfs, Wilhelm Giese und Gustav Weigand umrissen wird und ihre Akzentuierung in Forschungen zur Landes- und Volkskunde der Romania gesucht hat. Über Giese, dessen Werk „Los pueblos románicos y su cultura popular" vor allem in Südamerika große Verbreitung gefunden hat, wurde auch in anderen Ländern die Aufmerksamkeit auf Cartojan gelenkt. Ebenso hat Max Leopold Wagner in seiner Lehrtätigkeit in Amerika diesen Namen oft genannt.

Alle Ergebnisse der Forschung können nur eine Stufe bedeuten über welche die Wissenschaft auf ihrem Weg weiter fortschreitet; manche Problemstellungen Cartojans wird man heute anders zu beantworten versuchen. Ihm bleibt jedoch das Verdienst, neue Ansätze für die Wissenschaft gesucht, neuer Kriterien erprobt und neue Begriffe eingeführt zu haben. So schulden wir, die zum Teil seine Methodik benutzen und auf seinen Erträgen weiterbauen, ihm einen wesenhaften Dank.

Felix KARLINGER

LIVIU REBREANU

«Răscoala» — cinci decenii de la apariție

La Rebreanu nu revenim, ca la atîția alți scriitori, îndemnați de un moment aniversar. El este unul din spiritele tutelare ale literaturii române, un mare deschizător de drumuri în proza noastră.

Totodată, avînd uriașa forță, consecvența și demnitatea înrădăcinate în solul transilvan de marii dascăli ai Școlii Ardelene, Rebreanu a rămas peste timp modelul scriitorului adevărat, preocupat cu obstinație de păstrarea demnității profesiei de scriitor, de apărarea drepturilor acestei bresle, atît de incomode pentru semidoctismul agresiv, cu iz balcanic, incapabil să-și suporte chipul răsfrînt în oglinda propriilor lui fapte. «*Noi credem că literatura și artele și cultura* — spunea Rebreanu în 1932 — *chiar în vremurile acestea de crize perpetue, trebuie să se bucure de atenția statului, cel puțin în măsura în care statul își îmbie atenția unor îndeletniciri trecătoare. Împotriva celor ce prin denigrări continue, au izbutit să facă să se creadă că cheltuielile pentru cultură sînt o risipă, vom încerca să reacționăm*».

În sfîrșit, după o luptă disperată cu cuvintele, pentru însușirea limbii literare și a unei culturi temeinice literar-filosofice, așa cum o dovedesc *Caietele* sale, Rebreanu a purtat aceeași luptă crîncenă pentru a găsi ideilor o haină potrivită, formulele cele mai potrivite. El a fost un experimentator îndîrjit, fără egal la noi, fiecare roman făcînd dovada unei noi tentative de înnoire a scrisului său; de la romanul realist la romanul de fină analiză psihologică, de la romanul metafizic la romanul de dragoste, de la romanul istoric la romanul politist sau romanul politic, de la abisurile subconștientului la psihologia grupurilor sociale. Și aceste drumuri, atît de necesare în proza noastră, nu le-a străbătut din instinct, ci dintr-o necesitate organică de cunoaștere, de relevare a multiplelor fațete ale omului și

Accentuînd asupra caracterului intertextual al literaturii, teoria textului dădea la o parte opera, întregul, structura, spre a privilegia fragmentul, scriitura. Din această perspectivă amplitudinea lui Urmuz ar putea fi pusă pe același plan cu amplitudinea lui Sadoveanu. Interesul pentru text coincide cu acela pentru caracterul său novator. Dostoievski și Joyce corespundeau exigențelor, Tolstoi și Thomas Mann erau ignorați. Potrivit teoriei textului, dacă observăm, ca Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, trăsături moderne în *Întîlnirea din Pămînturi*, trăsături care se atenuează în *Moromeții*, ar trebui să vedem în Marin Preda un scriitor care a involuat. Ceea ce criticul român bineînțeles nu face. Dîndu-se impresia că i se conferă o nouă demnitate cititorului, a cărui problematică apărea a fi similară cu aceea a scriitorului, de fapt problematica specifică lecturii era escamotată de teoria textului. Atribuindu-se literaturii puteri disproporționale, cum ar fi aceea de a revoluționa societatea, în realitate nu se reflecta asupra intervenției literaturii, dincolo de experiența estetică, în experiența de viață a cititorului. Etc.

Acestor trăsături, în teoria receptării le corespund altele care, cum am văzut, reprezintă tot atîtea deschideri către critica literară, încît concluzia asupra generozității mai mari față de critică decît a teoriei textului pare să se impună de la sine. Și totuși, o îndoială persistă. Să nu fie nimic nevralgic în atîta spirit de echilibru și în atîta înțelepciune? Nu se ascunde o oarecare platitudine în această exhaustivă cuprindere, în această integrală capacitate de răspundere? Oare radicalismul teoriei textului nu incită mai mult gîndirea, dacă nu altfel măcar prin modul lui provocator? Oferind atît de mult, nu oferă noua teorie și lucruri de prisos?

La aceste întrebări voi da un răspuns prin analogie, rezumînd ideile dintr-un articol despre Balzac al lui Lucien Dällenbach [19].

Autorul «Comediei umane» nu-și concepea opera decît ca ansamblu și chiar ca sistem. Pentru el nimic nu rămînea netotalizabil, orice fragment era destinat să se adauge la întreg. Tot ce părea neesențial avea caracter provizoriu, haosul aparent se prefăcea în cosmos. Strategia balzaciană consta în completarea tuturor golurilor, în întregirea spațiului și neutralizarea vidului semantic. Fragmentul făcea parte din tot și totul avea sens.

După părerea lui Dällenbach, tocmai pentru că era lipsită de fisuri «Comediei umane» îi scădea capacitatea de a solicita resursele imaginative ale cititorului. Ceea ce cititorul cîștiga, datorită continuității sensului, în lizibilitate, pierdea în plăcerea de a descoperi. Răpindu-i posibilitatea de a se afla în fața operei ca dinaintea unui haos făcut din unități relativ independente pe care i-ar fi revenit lui — cititorului — să-l organizeze, autorul omnipotent îl ținea la distanță, sub tutelă, refuza să angajeze un dialog. De aceea, se află într-o situație mai favorabilă cititorul actual care, de pe pozițiile altei concepții despre literatură, regăsește, o dată cu golurile și dezordinea «Comediei umane», dreptul la inițiativă și plăcerea de a citi.

Nu ideile în sine mă interesează în articolul lui Dällenbach. Ele nu fac decît să regăsească perspectiva inversă, dinspre prezent spre trecut, a comentatorilor lui Balzac formați la școala Noului Roman. Însă văd în articol o «punere în abis» a teoriei receptării de la care se reclamă autorul lui. Și teoria receptării întreține mitul exhaustivității, concepînd și literatura și lectura ca întreg fără fisuri. În relație cu opera, ea pretinde competență și activitate de savant. Prin urmare, nu i se adresează cititorului obișnuit. Dar criticului? Dacă da, dacă, așa cum am presupune, teoria receptării este implicit și una a criticii, atunci ea va impune o mutație a acesteia, și anume diminuarea rolului interpretării. Criticul nu va mai alege un singur unghi de incidență cu opera spre a elabora, prin analiză, un întreg eseu. Or, cum orgoliul criticii moderne de a fi parte a literaturii este în mare măsură legat de interpretare, deoarece aceasta dă, ca și literatura, posibilitatea de a structura în jurul unui sens obscur, înseamnă că propunîndu-i criticii să fie echilibrată, completă și înțeleaptă, estetica receptării îi repune sub semn de întrebare statutul literar. Înțelepciunea și simțul echilibrului nu-i folosesc scriitorului decît ca însușiri din planul al doilea. Chiar cînd ajunge la ordine și totalitate, esențială rămîne forța scriitorului de a exagera o concepție personală pînă la a o

[19] Lucien Dällenbach, *Du fragment au cosmos*, în *Poétique* 40/1979.

impune ca univers literar posibil. Criticul cu ambiție creatoare va insista și el asupra unui punct de vedere pînă-l va impune ca plauzibil. Ca orice scriitor, el ajunge la totalitate mărind un singur punct, în timp ce teoria lecturii îi cere să realizeze întregul dintr-o mulțime de puncte așezate gospodărește la locul lor. De aceea, n-ar fi exclus ca în schimbul a tot ce-i oferă teoria astăzi dominantă să-i pretindă criticului renunțarea la șansa de a fi scriitor. Poate că cel mai cuminte pentru el ar fi să recepteze estetica receptării ca și cititorul actual al lui Balzac — din afara ei.

Livius CIOCÂRLIE

MIT ȘI CULTURĂ

Premise ale unei interpretări comparatiste

Deschizînd o largă și substanțială discuție privitoare la semnificațiile moderne ale mitului, un exeget recent al metodelor structuraliste de investigare a textului stabilea un adevăr elementar, asupra căruia analiza lui avea să revină adesea: *«Situați în prezent, am fost învățați să privim cu un fel de arogantă indulgență la trecut, la culturile „primitive" care au înflorit pe teritoriul delimitat de propriile lor mituri»* [1]. Adevărul e că, pentru mulți oameni ai secolului al XX-lea, miturile se înfățișează doar ca niște ruine ale unor vechi fortărețe ridicate împotriva amenințării reprezentate de lumea reală sau ca niște năruite turnuri de comunicare cu supranaturalul. Putem accepta uneori că societățile trecutului îndepărtat relevă existența unei lumi mai simple, mai fericite, mai inocente, a cărei pierdere justifică neliniștile existențiale ale individului acestor ultime secole; dar cel care *«încearcă să reînvie astăzi un mit sau să sugereze nevoia de a avea mituri (și nu neapărat existența lor) riscă să fie ironizat pentru că împrumută „ficțiuni convenabile" sau pentru că e un visător romantic»* [2].

Evident, un corectiv se cuvine introdus în această polemică; nu *orice* mit poate fi recuperat, nu pentru că unele ar prezenta mai multă credibilitate decît altele (o asemenea distincție nu interesează și nici nu se poate opera), ci pentru că în unele se regăsesc, de pildă, sensuri morale sau valori estetice superioare celor care le caracterizează pe celelalte.

De multe ori, așa cum bine se știe, redescoperirea valorilor mitului nu e rezultatul unei investigații arheologice, ci al unei cercetări de istorie a ideilor sau a structurilor poetice. Și rodul acestei cercetări se descoperă în însăși opera artistică a epocii contemporane. Fără a mai pomeni faptul că abia relativ recent mitul și-a revelat resursele în straturile adînci ale subconștientului individual și ale celui colectiv. El supraviețuiește nu negînd timpul, ci îmbogățindu-i înțelesurile.

Redescoperirea mitului a produs, în sectoare variate ale istoriei culturii, un mare entuziasm; cu toate că o asemenea redescoperire înseamnă, de fapt (asupra acestei concluzii par să cadă de acord tot mai mulți cercetători ai problemei), o expansiune a cunoașterii umane din această epocă. Altfel spunînd, discutarea sensurilor mitice operează selectiv, ea nu le cuprinde decît pe acelea care, într-un fel sau altul, corespund — la nivel metaforic — ideilor contemporane. Mai mult decît atîta, cu toate că sînt tot mai numeroase disciplinele care declară că se preocupă îndeaproape de aspectele generale și particulare ale mitului, nu s-a ajuns încă la nici un fel de acord și nici nu pare, deocamdată, să se întrevadă vreunul.

Concentrarea asupra modurilor în care mitul e integrat în *literatură* nu echivalează, evident, cu ignorarea contribuțiilor antropologilor, istoricilor, lingviștilor, istoricilor motivelor, filosofilor sau psihologilor. Neglijarea dimensiunilor culturale mai ample e, frecvent, rezultatul unei critici literare care își propune să urmărească transformările succesive ale mitului. *Anatomia criticii* a lui Northrop Frye, de

[1] Wesley Morris, *Friday's Fostprint*, Columbus, Ohio, 1979, p. 1.
[2] *Ibid.*

societății. «*Pentru mine, arta,* — scria Rebreanu — *zic „artă" și mă gîndesc mereu numai la literatură, înseamnă creația de oameni și de viață. Astfel arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină. Creînd oamenii vii, cu viață proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Cînd ai reușit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viață adevărată ai realizat o operă mai prețioasă decît toate frazele frumoase din lume*».

Încă de la începuturi, obiectul investigației sale este țăranul român, «*conservatorul trecutului și tinereții noastre*», cum îl numește în emoționantul său *discurs de recepție* la Academia Română, țăranul și universul său, satul cu uimitoarea lui complexitate. «*Problema pămîntului* — mărturisește Rebreanu — *mi-a apărut atunci ca însăși problema vieții românești, a existenței poporului românesc, o problemă menită să fie veșnic în actualitate, indiferent de eventualele soluții ce i s-ar da în anumite conjuncturi*».

Romanul *Ion*, una din capodoperele rebreniene, o adevărată revoluție în dezbaterea prozei noastre, este rezultatul acestei lungi și chinuitoare investigații, este adevărul despre o lume pînă la el ignorată sau idilizată penibil, adevărul despre țăran, spus cu toată sinceritatea și durerea. *Ion*, însă, nu este numai prototipul țăranului însetat după pămînt, o sete tragică ce l-a însoțit în toate veacurile de cînd există, nu este numai un rob al instinctelor, ci, în ultimă instanță, cum foarte bine observa Niculae Gheran, un adevărat «*microcosmos în care se concentrează, ca razele de lumină într-un focar, toate durerile, aspirațiile și problemele poporului român din Transilvania epocii și, chiar, într-o anumită măsură, cele ale românilor de pretutindeni*».

De fapt, *Ion*, ca și *Răscoala*, momentul culminant al creației sale, se poate înscrie pe alt plan în umbra frazei salvatoare de la început a *Răscoalei*: «*D-voastră nu cunoașteți țăranul român*», frază uimitor de adevărată, care poate fi rostită și astăzi cu toată gura. Ea este, cum ar spune Rebreanu, *duhul* dintre cuvinte, dintre rînduri, dintre pagini și, aș adăuga cu toată convingerea, duhul dintre cărțile sale.

În *Răscoala*, Rebreanu concentrează toate marile motive ale literaturii sale. *Ion*, multiplicat în zeci și zeci de existențe, uriașă ființă colectivă care acționează dincolo de aparențe, coerent, ca un singur organism. Tot aici, Faranga, din *Ciuleandra*, este multiplicat nemilos. Scriitorul trece la studiul patologiei colective. Rebreanu se desparte acum de legile clasice ale arhitecturii românești, făurind o carte de o uimitoare modernitate și profunzime, înscriindu-se astfel printre marii creatori ai vremii. Odată cu el proza românească intră în rînd cu adevărata literatură a lumii.

Evocîndu-l, poate că este bine nu numai să meditățm asupra profesiei de scriitor, ci și asupra frazei de început a *Răscoalei*, să o transformăm în una din cele mai dramatice întrebări ce-și așteaptă un răspuns grăbit din partea scriitorilor. Oare cunoaștem, într-adevăr, țăranul român?

Augustin BUZURA

DUILIU ZAMFIRESCU — 125 de ani de la naștere

Corespondența scriitorului în receptarea criticii

Mai există opinia potrivit căreia scrisorile, chiar și acelea trimise de scriitori, nu ar conține decît o strictă valoare documentară. Se motivează, printre altele că acestea nu sînt opere de «ficțiune», că, oricît de interesante și de «stilizate», nu pot fi luate în considerare decît ca surse de informație, oferind, în cel mai bun caz, datele unui portret moral.

Sigur, o corespondență literară nu este o operă de «ficțiune», așa cum este un roman sau o nuvelă. Dar în același timp va trebui să observăm că nici *notele de drum*, nici *jurnalele*, nici *memoriile* nu se constituie propriu-zis ca opere ale

imaginației. Vom elimina atunci din istoria literaturii pe Saint-Simon, pe Goethe (cu a sa *Călătorie în Italia*), pe Stendhal (pentru *Jurnalul* său și pentru *Memoriile unui turist*)? Vom renunța la *Scrisorile* lui Ion Ghica, pentru că autorul lor nu și-a transformat amintirile, experiențele și impresiile într-o operă neapărat «literară»? Și apoi, însăși noțiunea de *ficțiune* să fie oare atît de restrictivă? Simplul fapt de a scrie (mai ales la un scriitor) nu înseamnă, fie și inconștient, a intra oarecum în planul *ficțiunii*?

Atunci cînd un memorialist realizează o suită de portrete caracterologice, cînd un călător descrie un peisaj sau un tablou de moravuri, cînd autorul unui *jurnal* face confesiuni, echivalînd cu analiza psihologică, factorul creator, adică selecția, invenția, stilul, într-un cuvînt, *ficțiunea*, capacitatea de a vedea generalul în particular, sînt fără îndoială prezente. Chiar dacă ne par greu de clasat, fiind situate în zona a ceea ce s-a numit «literatură de frontieră», nu putem trece asemenea scrieri în subsolul documentar, numai pentru că ele se înrudesc puțin cu reportajul, cu istoria culturii, cu eseistica.

Lucrurile nu stau altfel nici în cazul *corespondenței*. Că scrisorile lui Cicero și ale lui Voltaire reprezintă opera lor cea mai rezistentă prin prospețime și farmec literar, a devenit un loc comun al istoriei literare. Dar aceasta nu vrea să spună că au fost anulate *Catilinarele* marelui orator și *povestirile* exemplare ale patriarhului de la Fernev. Știm foarte bine că dacă n-ar fi existat romanul *Madame Bovary*, corespondența lui Flaubert n-ar mai fi avut probabil nici un interes literar. Însă la fel de adevărat e și faptul că Cicero, Voltaire, Flaubert, ar fi cunoscut un destin mai puțin strălucit în posteritate, fără tezaurul lor epistolar, care le-a sporit în bună măsură gloria și ni i-a făcut mai apropiați, mai moderni. Principiul cauzalității, adesea invocat pentru a se demonstra caracterul secundar și minor al *scrisorii*, nu ne poate împiedica de a-i recunoaște acesteia calitățile, evident, cînd ele se fac simtite, — și a o introduce în circuitul valorilor. O operă nu o anihilează pe alta, ci i se alătură în competiție, în lupta cu timpul. Prin valențele ei, arta epistolară, ajunge uneori să influențeze ierarhia scrierilor unui creator, dacă nu cumva să-i confere nota lui dominantă. Cînd G. Călinescu spunea: *«...corespondența e cea mai trainică operă a lui M. Kogălniceanu»*, constata în fapt rezultatul trecerii unui secol, în care paginile cele mai vii ale conducătorului *Daciei literare* se dovedeau a fi *scrisorile*. Același sentiment al valorii îl avea E. Lovinescu față de corespondența lui Duiliu Zamfirescu.

«Ficțiunea» înțeleasă în mod restrictiv, credem că nu deschide orizontul cercetării, ci, dimpotrivă, amenință a deveni o prejudecată, potrivit căreia tot ce n-a fost scris cu *intenția* de poem, nuvelă, roman, urmează a trece în dosarele de arhivă. Or, a nu vedea că Doamna de Sévigné, Voltaire, Diderot, Flaubert, — la noi, Alecsandri, Kogălniceanu, Odobescu, ș.a., în *corespondență*, depășesc nivelul pragmatic a ceea ce s-a numit «lettre d'affaire», a informației seci, înseamnă a refuza să accepți realitatea. Ar fi și trist dacă scriitorii ar fi expediat numai astfel de *scrisori*...

Arta epistolară a lui Duiliu Zamfirescu a fost intuită chiar din anii tinereții sale, cînd cei de la *Convorbiri literare*, în speță, N. Petrașcu, își iau îngăduința să publice (*în 1888*) cîteva misive particulare ale proaspătului diplomat de la Roma, tocmai datorită farmecului lor literar. Ei fuseseră frapați, fără îndoială, de spontaneitatea și aerul degajat al descrierilor, de nervul epic ce dădea viață unei simple și nostime peripeții, în care nota de umor se întîlnește cu darul de a schița gestul, atitudinea caracteristică a unui personaj.

Publicate cu totul sporadic, în timpul vieții lui Duiliu Zamfirescu și, imediat după aceea, *scrisorile* lui încep a deveni cunoscute, o dată cu apariția colecției de *Studii și documente literare* a lui I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș (1931—1940), unde se comunicau importante fonduri de *corespondență* (epistolele adresate lui Iacob Negruzzi, N. Petrașcu, Simion Mehedinți, N. Iorga). Ecoul în critica timpului este minim. Doar profesorul ieșean Octav Botez face cîteva observații, care aveau să se mai facă de aici înainte și care defineau noul portret al lui Duiliu Zamfirescu. Acesta *«ne apare subt o lumină mult mai simpatică în corespondență, simplu, sincer, modest, conversînd de obicei pe un ton familiar și cînd e vorba de contemporani, exprimîndu-se judicios și adesea pătrunzător în aprecierile sale» (În jurul corespondenței lui Duiliu Zamfirescu)*. Criticul se referea mai ales la scrisorile către Nicolae Petrașcu, prieten din tinerețe al diplomatului de la Roma, și față de care adoptă, într-adevăr, un ton familiar, de-

gajat, natural, străin de constrîngerile vreunei retorici.

Colecției Torouțiu îi urmează în 1936 publicarea de către Emanoil Bucuța în *Revista Fundațiilor Regale* a scrisorilor către Titu Maiorescu și, în 1937, a dialogului epistolar dintre cei doi oameni de litere. Interesantă, în prefața editorului, este istoria conservării și transmiterii acestei corespondențe către posteritate. Ea a fost păstrată cu grijă de Titu Maiorescu, apoi de fiica acestuia Livia Dymsza, care a purtat-o cu sine pe drumurile străinătății, ca la întoarcerea în țară, după primul război mondial, s-o predea lui Șt. Nenițescu, iar acesta lui Emanoil Bucuța. După publicare, manuscrisele au fost depuse la Biblioteca Academiei Române, unde se găsesc și azi.

Dacă de la Duiliu Zamfirescu avem aproape 200 de scrisori, încît se poate presupune că nimic nu s-a pierdut, de la Titu Maiorescu n-au parvenit pînă la noi decît 42 (la care se mai adaugă cîteva, descoperite ulterior). Al. Duiliu Zamfirescu, fiul scriitorului, îl informează pe Emanoil Bucuța, așa cum o va face și cu semnatarul acestor rînduri peste aproape patru decenii, că cea mai mare parte a fondului de *corespondență* ce se găsea în casa de la Faraoane, lîngă Focșani, a fost ridicată (și probabil distrusă) de ocupanții germani, în 1916. Astfel se explică marele decalaj numeric dintre scrisorile celor doi.

Primul care remarcă interesul excepțional, de ordin documentar și de ordin artistic al corespondenței dintre Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu, este Mihail Sebastian. El ne dă și o primă caracterizare a tandemului ce avea să fie comparat pe bună dreptate cu Schiller — Goethe : *«Ce fericit cuplu intelectual, Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu ! Sînt nenumărate trăsături de artă și de sensibilitate care îi unesc. Aceeași mîndrie simplă, aceeași claritate de gîndire, aceeași eleganță formală, nesilită, necăutată, venind parcă dintr-o egală necesitate de echilibru în cugetare și de măsură în cuvinte». «Rareori* — continuă tînărul și agerul comentator — *două temperamente artistice, două psihologii, două inteligențe își pot corespunde așa de armonios».*

În ceea ce-l privește pe Duiliu Zamfirescu, el îi apare ca *«un prozator cu autentică vocație epistolară»* (este pentru prima dată cînd se face această remarcă fundamentală !), *«un intelectual de variate preocupări», «un critic cu intuiții juste pînă la preciziune.»* Și nu în cele din urmă, un scriitor, de mare valoare, ca atunci cînd relatează despre o recepție unde a participat și F. Brunetière : *«E* — notează M. Sebastian, alegînd un exemplu dintre multe altele — *o pagină minunată de observație, de umor, de pătrundere psihologică, de evocare plastică».*

Din același an (1937) și aceeași lună (aprilie) datează articolul lui G. Călinescu, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, studiu care va fi reluat în *Istoria literaturii române.* În ampla sa viziune epică marele critic făcuse, cu mari exagerări, din Duiliu Zamfirescu un monument de grandomanie, de fals aristocratism, de lipsă de idei și mediocritate. Portretul său, șarjat, este unul ironic, poate pentru a realiza contrastul încă odată revelator în cadrul unui roman, cum poate fi considerată, într-un sens, *Istoria literaturii române.* G. Călinescu procedează prin îngroșarea liniilor (negative) și prin expedierea calităților pe care i le recunoaște, totuși fie și «en passant», cum ar fi spiritul de observație, simțul nuanțelor, al intimității sau chiar talentul de... scriitor: *«Sînt și rînduri foarte frumoase, de pildă, acelea despre Olanda sau acestea pe care le reproducem mai jos cu privire la o reuniune mondenă...»* (Se referă la scena unde fusese prezent F. Brunetière, semnalată și de M. Sebastian). În general, însă, G. Călinescu are părerea că *«cele mai multe scrisori se văd a fi compuse în vederea destăinuirii personalității. Duiliu Zamfirescu pune aici ceea ce crede mai nobil în el.»* Sau : *«În stilul corespondenței e adeseori un ce silit, o încercare de a fi distins sau de a avea humor». «Impresiile lui despre Italia sînt în general plate».*

Curioase aprecieri despre o *corespondență* cultivată de Titu Maiorescu însuși aproape treizeci de ani și apoi de către el păstrată cu grijă, și despre aceea (ignorată) cu N. Petrașcu, de o naturalețe și un farmec narativ care-l divulgă mai în tot locul pe *scriitor.* La toate acestea, ca și la multe alte observații nedrepte și dure (*«romanul lui Duiliu Zamfirescu nu e creațiune»*, părerile scriitorului despre contemporani sînt *«răutăcioase, invidioase și uneori stupide»*) aveau să răspundă Șerban Coiculescu și, mai tîrziu, Eugen Lovinescu.

Cu studiul *O față nouă a lui Duiliu Zamfirescu*, publicat în *Revista Fundațiilor Regale* (1 august 1937), Șerban Cio-

culescu, într-o mai mare măsură decît Mihail Sebastian, trasa un hotar în exegeza consacrată autorului *Vieții la țară*, și adîncea un drum în ceea ce privește *literatura epistolară*, a cărei valoare fusese argumentată de către el printre primii, prin publicarea în 1935 a corespondenței dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol. Șerban Cioculescu vede în corespondența lui Duiliu Zamfirescu, cea mai prețioasă *«dintre cîte dispune literatura noastră»*, o realizare plenară a scriitorului, așa cum n-a izbutit s-o facă în operă : *«Cu scrisorile lui Duiliu Zamfirescu, de caracter privat, se luminează, într-adevăr, revelator, o personalitate artistică de prim ordin. Mai mult încă, ceea ce scriitorul n-a reușit să realizeze în opera sa, și anume înseși posibilitățile sale majore și multiple, spre a le cristaliza într-o operă definitivă, apare pentru prima oară în plină lumină. Din citirea acestor admirabile scrisori, fără a fi prelucrate meșteșugit spre a da impresia de artificiu și de inautenticitate — sîntem nevoiți a recunoaște prima realizare de sine, desăvîrșită, a lui Duiliu Zamfirescu»*.

Șerban Cioculescu este de asemeni primul exeget care descoperă în *corespondența* autorului *Vieții la țară* un senzațional jurnal de creație. Criticul remarcă ideile estetice (raportul dintre subiectivitate și obiectivitate, realismul, antinaturalismul), precum și opiniile despre contemporani, unele nedrepte ca de ex. despre Caragiale, dar altele judicioase, ca aceea despre nuvelele de inspirație rurală ale lui Slavici. Ca și Mihail Sebastian, Șerban Cioculescu descifrează în *corespondență* pe scriitor, mai exact sensibilitatea artistică. Nu numai atmosfera din saloanele literare pariziene (a cărei valoare descriptivă n-a putut să n-o recunoască și G. Călinescu), dar peisajul, își găsește în diplomatul de la Roma un pictor înzestrat cu înclinații impresioniste în maniera de a surprinde transparența tremurătoare a aerului și o abia smițită degradare cromatică. Autorul *Vieții lui Caragiale* conchide cu ideea care va face carieră, că scrisorile *«îl înfățișează pe Duiliu Zamfirescu sub un aspect omenesc încîntător, foarte îndepărtat de rigida imagine a personalității sale sociale. Puține corespondențe au darul să restabilească figura morală a unui scriitor și să-i sporească valențele sufletești»*.

Noi argumente, și nu o dată polemice la adresa lui G. Călinescu, va aduce E. Lovinescu în vol. *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943), unde aflăm cel mai aureolat portret al epistolierului Duiliu Zamfirescu, considerat, fără nici o rezervă, drept cel mai important din literatura română. *«Adevăratul lui destin* — spune criticul „Sburătorului" — *nu e de ordin poetic, epic sau dramatic, ci epistolator. Publicarea corespondenței lui cu Titu Maiorescu și a celei cu N. Petrașcu și Iacob Negruzzi a integrat în literatura noastră un nou gen literar, genul epistolar, dîndu-i dintr-odată un reprezentant de valoare»*.

Parcă și mai convins decît Șerban Cioculescu și Mihail Sebastian, E. Lovinescu afirmă ideea că *«locul de preeminență pe care atîta și l-a dorit scriitorul în literatura de imaginație, l-a obținut postum, într-o activitate nedestinată publicității ; activitate și ea literară, întrucît dincolo de document, ea se impune și prin însușiri stilistice, prin investigație psihologică, prin bogăția de senzații, dacă nu și de idei»*. Polemizînd mereu cu G. Călinescu, Lovinescu demonstrează că scriitorul diplomat era un spirit fin, cultivat, o sensibilitate mereu trează, calități care se găsesc la polul opus față de convențional, mediocritate și platitudine. Comentînd, la un moment dat cu un entuziasm exacerbat, corespondența lui Duiliu Zamfirescu (acesta ar fi cel mai important și chiar singurul nostru epistolier), Lovinescu ajunge să definească specificul însuși al literaturii epistolare, materia cea mai bogată și sugestivă oferindu-i-o scrisorile autorului *Vieții la țară : «Arta epistolară nu constă într-un „efort", ci în capacitatea de a produce involuntar, cu necesitatea indiferentă a bradului ce dă rășină, alimentată de o sevă continuă și fatală ; ea e efectul unei stări sufletești ce reclamă nevoia comunicării directe a unor senzații, a unor impresii. Dacă — ținînd seamă de raporturile de subordonare — am putea bănui în corespondența cu Titu Maiorescu o oarecare aplicație în compoziție și în stil caligrafic, în scrisorile către N. Petrașcu nu mai putem avea aceleași bănuieli ; facilitatea elegantă a expresiei ne dovedește o producție spontană a spiritului, condiție indiferentă în creația propriu-zisă, indispensabilă în arta epistolară»*.

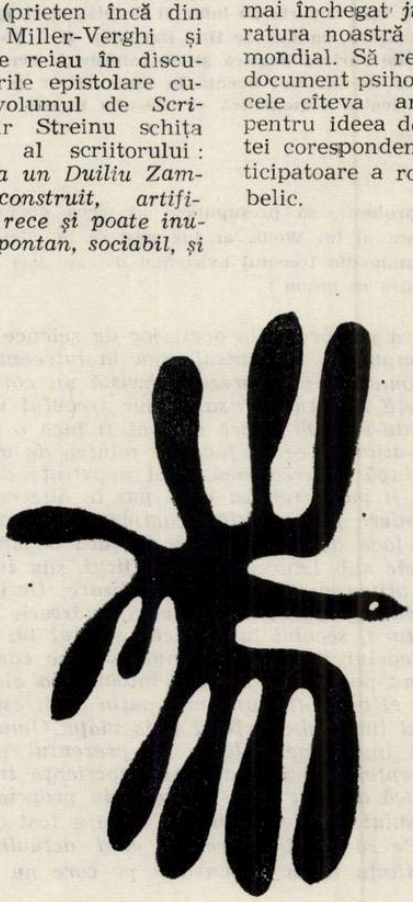
Nici valoarea documentară a acestei corespondențe — precizează criticul — nu stă mai prejos : *«...dintr-însa scoatem materialul informativ cel mai bogat asupra junimismului literar epigonic de după 1885, referințele cele mai exacte asupra lui Titu Maiorescu din aceeași epocă, prilejul de a înjgheba un portret*

psihologic al lui Duiliu Zamfirescu, necunoscut sau depreciat pînă acum...» Scriitorul a fost cu mult mai adînc și în gîndire și în sentimente decît s-a crezut. Provocările lui sepistolare afectuoase și abile, arată că l-a iubit pe Titu Maiorescu mai mult decît toți prietenii din tinerețe ai acestuia și toți discipolii crescuți sub aripa lui. Într-adevăr, putem spune și noi împreună cu E. Lovinescu că *«prin publicarea corespondenței lui Duiliu Zamfirescu am cîștigat un „om", iar literatura a inaugurat un gen printr-o operă de înaltă valoare estetică și etică»*.

Un al treilea moment al receptării corespondenței lui Duiliu Zamfirescu a fost în 1967 cînd apărea ediția noastră de *Scrisori inedite*, care scoteau la iveală mai mult decît colecția I. E. Torouțiu și ediția Bucuța chipul tînărului și al foarte tînărului scriitor, al omului (în relațiile sale de familie), prin publicarea unor loturi masive de epistole către Duiliu Ioanin (prieten încă din adolescență), Elena Miller-Verghi și Trandafir Djuvara. Se reiau în discuție acum toate fondurile epistolare cunoscute. Comentînd volumul de *Scrisori inedite*, Vladimir Streinu schița un portret complex al scriitorului : *«Și astfel putem vedea un Duiliu Zamfirescu. nu numai construit, artificios, sfidător, distant, rece și poate inuman, ci și primigen, spontan, sociabil, și fără îndoială afectuos, nu numai disociat de oameni, dar și solidar pînă la problematism moral cu familia, cu prietenii și mai ales cu destinul patriei lui și al omenirii»*.

Folosind-o ca principală sursă documentară în monografia sa din 1969, Mihai Gafița recunoaște și el valoarea critică și literară a corespondenței lui Duiliu Zamfirescu : *«Această corespondență însăși, considerată separat, echivalează cu o operă literară de sine stătătoare, cu caracter tot mai mult eseistic»*. Dar caracterul ei este plurivalent, căci introdusă în circulație, a devenit cu timpul o operă de referință atît pentru ceea ce am numit literatură epistolară, cît și pentru istoria ideilor estetice de la noi. Astăzi nu mai putem vorbi despre evoluția conceptelor de realism, roman, autentic, obiectiv, personaj, ș.a., fără a ne raporta la observațiile presărate de autorul *Vieții la țară în* scrisorile sale. Acestea ne relevă, în același timp, cel mai închegat *jurnal* de creație din literatura noastră de pînă la primul război mondial. Să reamintim valoarea lor ca document psihologic și social și vom avea cele cîteva argumente care pledează pentru ideea de *operă* complexă a acestei corespondențe, în atîtea privințe anticipatoare a romanului românesc interbelic.

Al. SĂNDULESCU



Vignetele :
Duca Miron

CONFESIUNI LITERARE

ANTON DUMITRIU

«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul»

(I)

Nu aș dori să părăsesc momentul meu prezent ● Am tins spre studiul matematicilor în mod instinctiv ● În om se află un zeu – un daimonion care-l învață mereu ● P. P. Negulescu cultiva un fel de monahism laic, departe de lume și de plăgile ei ● Seminarul de geometrie analitică, condus de Dan Barbilian ● O posibilitate de a trece dincolo de bariera istorică și de informația scrisă în pietre ● Ciți credeți că ne-am luat licența în iunie 1929 ? ● Am predat și logică matematică și filosofia logicii.

I : Stimate domnule profesor, să presupunem că acea diabolică mașină a timpului, preconizată de spiritul incitant al lui Wells, ar lua naștere în zilele noastre. Supunîndu-ne probelor ei, în ce epocă fecundă din trecutul existenței dv. ați dori să ne reîntoarcem, printr-o simplă, mecanică, învîrtitură de buton ?

R : *Să presupunem că mă pretez la acest joc de* science fiction *și să admitem că intrăm în «tunelul timpului». Răspunsul meu la întrebarea dv. este imediat : nu aș dori să părăsesc momentul meu prezent. Există un complex psihic care face pe mulți oameni să regrete trecutul lor sau chiar trecutul istoric. De cîte ori nu ați auzit chiar dv. spunîndu-se : Oh ! dacă aș mai fi încă o dată copil ! Oh ! dacă aș mai fi în situația de «atunci», ce aș face cu mintea de acum ! Regretul acesta se datorează în general, după părerea mea, unei neputințe de a fi realizat un vis și de a crede totuși că ai fi putut realiza ceva pus în alte condiții. Aș numi acest complex, din punct de vedere psihanalitic, «complexul Golcondei». Cel descurajat își spune : ce aș fi putut face dacă aș fi trăit în țara bogățiilor fabuloase sau în timpul cînd înfloreau artele sub Laurențiu Magnificul, sau în vremea lui Ludovic al XIV-lea, cînd existau atîtea posibilități de realizare. Desigur, ambianța, atmosfera generală influențează realizarea individuală, mărturie istorică fiind marile epoci de înflorire ale culturii, secolul lui Pericle, secolul lui Augustus, secolul lui Carol cel Mare, sau al Regelui Soare. Dar omul care se construiește pe sine pas cu pas, minut cu minut, nu poate dori să se reîntoarcă la nici o perioadă din trecutul lui, fiindcă în trecut el era totdeauna mai puțin decît este în momentul întrebării. Cei care doresc acest lucru și-au sfîrșit deja viața. Omul încă viu intelectual crește tot timpul, ceilalți îmbătrînesc doar. La prezentul pe care-l trăiești s-a adăugat dimensiunii existenței tale întreaga ta experiență trăită și chiar experiența întregii umanități, dacă ai știut să o integrezi în propria ta conștiință. Dealtfel, acesta este sensul versului lui Eminescu :* «Tot ce a fost ori ce-o să fie în prezent le-avem pe toate». *Ce să cauți în trecut, cînd actualizîndu-l în prezentul conștiinței, ai extins conștiința ta la dimensiuni pe care nu le-a avut niciodată ?*

I : Există, se pare, în cultura românească, o accentuată tendință a rememorării, pe care, dealtfel, într-unul dintre cele mai semnificative eseuri ale sale, cuprins în *Memoriale*, Vasile Pârvan a definit-o drept o trăsătură specific națională. Cu alte cuvinte, orice drum înainte înseamnă, în același timp, și o definire a originilor, o stabilizare a punctului de plecare, în funcție tocmai de această definire a punctului de plecare, aș îndrăzni să vă întreb care au fost elementele esențiale ce au contribuit, în primii ani ai formației dv., la conturarea personalității umane și științifice, care sînteți astăzi ?

R : *Sînt de acord cu Pârvan. Rememorarea trecutului este o plenitudine a conștiinței prezente. Dealtfel, Platon a formulat o teorie a «reamintirii»* (anámnesis): *a ști este a-ți reaminti, fiindcă altădată — în starea de zeu — ai știut ce nu știi, sau ce ai uitat acum. Mă întreb ce ar însemna omul care ar putea actualiza și trăi în fiecare clipă tot ce a învățat, fie din cărți, fie din experiența vieții lui, de-a lungul timpului ?*

Dumneavoastră circumscrieți întrebarea, fixînd-o numai la primii ani ai formării mele intelectuale. Trebuie să vă spun că factorii care au determinat drumul meu intelectual au apărut tot timpul, și continuă să apară și acum, fiindcă omul se formează în mod continuu, bineînțeles, dacă se formează, și nu a încremenit în propria lui ignoranță. Așa cum îmi puneți dumneavoastră întrebarea, cu o determinare precisă, referitoare la «începuturi», pot să afirm că ceea ce a contribuit în cea mai mare măsură la formarea mea intelectuală au fost matematicile. *Fără matematici imaginația adolescentului care eram altădată nu ar fi avut nici un frîu; fără matematici nu aș fi înțeles complet secolul meu. Am tins spre studiul matematicilor în mod* instinctiv, *ca și spre cel al științelor în general, dar am considerat filosofia ca indispensabilă înțelegerii a însăși științei pe care o practicam. Te poți întreba atunci dacă științele ți-au făcut educația intelectuală, sau dacă ea nu era acolo, în determinările naturale ale minții tale, evoluția ta nefiind decît o explicitare a acestor virtualități existente larvar în fundațiile tale mentale ?*

I : Dacă ar trebui să vă mărturisiți, în formația dv., unul sau mai mulți magiștri, la cine v-ați opri și de ce ?

R : *Această chestiune se leagă în mod natural de precedenta. Ne apropiem de unii oameni și ne îndepărtăm de alții, acceptăm ca magiștri pe unii și-i respingem pe cei care nu ne convin. După ce criterii ? Evident, după criteriul nostru, indiscutabil subiectiv. Criteriul este construcția noastră sufletească, care acceptă sau nu alte structuri psihice sau mentale,după cum sînt sau nu omoloage cu ea. Grecii aveau un adagiu pe care-l găsim chiar la Homer : «Asemănătorul este înrudit cu asemănătorul». Și astfel, îmi apare ca foarte veridică o vorbă spusă de Heraclit, anume că «Natura omului este destinul lui». O traducere mai atentă a textului grecesc duce la redarea acestui aforism astfel : «locul zeului este în om». În om se află un zeu — un* daimonion, *care-l învață mereu. Așa l-a învățat pe Socrate, care mărturisește că auzea frecvent «vocea* daimonionului». *Pentru a spune aceste lucruri în termeni acceptabili de către mentalitatea actuală, vom traduce, în mod larg, aforismul lui Heraclit astfel :* Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul lui.

Dacă, totuși, unele întîlniri sînt hotărîtoare în viața unui om, aș putea spune că aceste contacte umane pot fi, în general, numai catalizatoare pentru explicitarea propriilor tale virtualități interioare. În acest sens, marii mei profesori, G. Țițeica, D. Pompeiu, T. Lalescu (la matematici) și C. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, D. Gusti (la filosofie) au avut un rol pozitiv, ei însemnînd modele de savanți către care puteam să năzuim și noi, elevii lor. Pentru a fi foarte exact, trebuie să mărturisesc însă că asupra mea cea mai mare influență a avut-o P. P. Negulescu (în sensul explicat mai sus). Era un om modest, de o scrupulozitate științifică excesivă, la curent cu toate teoriile științifice și filosofice ale vremii și nu făcea — cel puțin în perioada în care eu m-am apropiat de el — decît să citească, să însemne și să scrie. Cultiva un fel de monahism laic, care-l ținea

departe de lume și de plăgile ei. Regreta amarnic timpul pierdut cu activități în afara științei, la bătrînețe trebuind «să galopeze», cum îmi spunea el, pentru a-l recupera. Ne întîlnisem în mai multe puncte comune. Mai întîi și el făcuse doi ani de matematici, după care și-a descoperit adevărata lui vocație, filosofia. Nici el, nici eu, nu credeam că filosofia se poate face în cer, fără nici un contact cu științele și progresul lor uimitor din secolul nostru. Dar ne mai întîlnisem în convingerea, care era unul din principiile concepției lui : societatea nu se poate perfecționa decît prin prelucrarea individului uman și ridicarea lui pe o treaptă intelectuală superioară.

Pentru a-l caracteriza cu un cuvînt, voi spune că era de o seninătate pe care nu am mai întîlnit-o la nimeni. Sfaturile lui directe, uneori exprimate cu severitate, dar totdeauna cu delicatețe, m-au ajutat să-mi rectific drumul intelectual, care — și așa destul de abrupt — ar fi putut să fie teribil de întortochiat.

În general, marii profesori, de care generația mea a avut parte, au exercitat indiscutabil o influență asupra fiecăruia dintre noi, fără ca prin aceasta să spun că ne-au făcut după chipul și asemănarea lor.

I : Care era climatul intelectual și, oarecum, ideologic al vieții universitare bucureștene, în anii în care v-ați făcut studiile superioare ? Ce colegi, demni de menționat prin timp, ați avut ?

R : *Climatul intelectual din epoca studiilor mele era excepțional. Contribuia, desigur, la formarea acestei efervescențe de idei în Universitatea din București și modul de predare a materiilor de către marii noștri profesori. Cursul de mecanică al lui Pompeiu era de fapt un curs de incitări de a gîndi și regîndi problemele tratate. Își presăra expunerea cu observații neașteptate, care puteau deveni ele însele probleme propriu-zise. Pot spune că unele din observațiile lui mă preocupă și astăzi. Țițeica nu repeta niciodată exact același curs ; în fiecare an schimba expunerea lui, iar în ultimul an făcea totdeauna un curs nou. La filosofie recunosc, așa cum o recunoaște și Camil Petrescu în* Teze și antiteze, *cursurile ținute de Negulescu, de Motru sau de Gusti ; se făceau după un program bine stabilit, cu mai puține surprize, dar dezbaterile seminariale erau destul de aprinse și urmărite cu multă atenție. Neglijat era pe atunci seminarul de geometrie analitică, condus de Dan Barbilian (Ion Barbu). Un singur student îl frecventa în mod constant, N. Teodorescu. Am aflat mult mai tîrziu motivele acestei excepții. Ne îndemnase și Țițeica să urmărim acest seminar (Barbilian era asistentul lui). Într-adevăr, exercițiile și problemele ce se propuneau erau foarte interesante, dar modul de expunere era imposibil de urmărit.*

Ca să se vadă importanța pe care o dădeau studenții cursurilor și profesorilor ce le țineau, voi spune că atunci cînd s-a anunțat că Octav Onicescu, proaspăt numit conferențiar la Facultatea de Științe, va ține un curs de «mecanică relativistă» cu ultimul an (era în toamna lui 1928), toți studenții au fost entuziasmați.

Dealtfel, atmosfera generală incita la schimburi de idei, și studenții de la alte Facultăți veneau să asculte marile personalități ale Facultății de Litere și Filosofie. Așa l-am audiat eu pe Nicolae Iorga, pe acest om care s-a născut un copil de geniu și a îmbătrînit tot ca un copil de geniu. M-a fermecat modul lui scînteietor de a gîndi și mai ales de a se exprima. Eram uimit că nu se pierdea niciodată în noianul de idei si cuvinte care alcătuiau fraza lui, dar tocmai cînd credeam că s-a rătăcit, deodată ieșea la liman într-un mod uimitor. L-am audiat în două sau trei lecții și pe Vasile Pârvan. Ideile lui erau profunde și profetice, dar modul lui de expunere mi s-a părut puțin teatral. Dacă felul lui profesoral de a-și ține prelegerile nu m-a atras, cărțile lui mi-au deschis perspectiva trecutului nostru spiritual și aș putea afirma că datorită lor mi-am întărit convingerea că există o posibilitate de a trece dincolo de bariera istorică și de informația scrisă în pietre : aceasta este viziunea filosofică sau poetică.

L-am audiat, de asemenea, pe Nae Ionescu, dar tot așa, numai vreo trei lecții, fiindcă, pentru a fi total sincer, modul lui de expunere m-a iritat. Îl interesa prea mult efectul asupra auditoriului, ceea ce îl făcea să sacrifice deseori, în acest scop, stringența și grija pentru logicitatea ideilor. Mai tîrziu mi-am dat seama însă

că inteligența sa vie și stilul său paradoxal, și mai ales noutatea oarecum a ideilor, atrăgeau totuși tineretul. Aceasta explică de ce cursurile și seminariile lui erau foarte frecventate. Amfiteatrul Titu Maiorescu era neîncăpător, cei care îl audiau erau înghesuiți chiar și pe lîngă catedră și pe culoare.

Se înscriau mulți studenți la Facultăți, dar absolveau mai puțini. Nici la Matematici și nici la Litere și Filosofie nu se dădeau examene de intrare și frecvența nu era obligatorie. Și, totuși, trierea era foarte severă, mai ales la Matematici (la Filosofie lucrurile mergeau mai ușor). Pentru a ilustra această afirmație, voi da un singur exemplu. Atunci cînd m-am înscris la Matematici, totalul celor înscriși era de vrei 350 studenți. Cîți credeți că ne-am luat licența în iunie 1929, adică exact după trei ani ? Cîțiva numai, dacă nu mă înșeală memoria, vreo șapte-opt. Care era metoda de triere ? Nu se poate vorbi de o «metodă». Trierea erau înșiși profesorii pe care îi aveam. Trebuia să știi carte. Cursurile erau numai indicative, ele trebuiau completate cu studiul unor tratate celebre. Studiam geometrie superioadă cu Țițeica, dar trebuia să fi citit și pe Goursat; urmăream lecțiile de mecanică ale lui Pompeiu, dar îl studiam pe Paul Appel ; făceam cursuri de algebră cu Lalescu, dar le completam cu vastul tratat al lui Niewenglowski ș.a.m.d. Neavînd frecvență obligatorie și relativ puține ore de curs, aveam timp de studiu și noi și profesorii. Trebuie să spun că toți cei care au absolvit Facultatea de Științe, secția Matematici, în iunie 1929, au ajuns profesori universitari ; mai curînd sau mai tîrzu.

Între colegii cu care am întreținut oarecare relații (nu mă refer în mod strict numai la colegii de an) erau : Miron Nicolescu, Gh. Mihoc, Gr. C. Moisil, N. Teodorescu, Virgil Bogdănescu, C. Drîmbă, Gh. Petrescu, N. Bădoiu, Ella Marcus, Arno Kahane ș.a. Numele acestora vorbesc singure, nu trebuie să adaug nimic.

La Filosofie s-au remarcat în timpul acela Al. Dima, Mihail Vâlsan, N.N. Matheescu, Mircea Manolescu ș.a. După părerea mea, cel mai bine se prezenta Al. Dima, dar el s-a îndreptat spre critica literară și istoria literaturii. N.N. Matheescu s-a ocupat de sociologie și a publicat numeroase studii în direcția aceasta, care ar merita să fie reconsiderate. Mircea Manolescu, deși și-a trecut doctoratul în sociologie, și-a îndreptat atenția spre studii de filosofia și logica dreptului.

Cea mai interesantă figură însă a colegilor de la Filosofie a fost Mihail Vâlsan. Acesta făcea și Literele și fusese descoperit ca poet de Mihail Dragomirescu, care-i publicase o serie de poezii remarcabile. În timpul acesta se ocupa intens de filosofie și ne frecventam cu asiduitate, discutînd nopți întregi. După aceea viața ne-a despărțit. El a fost numit consilier financiar la Paris, unde s-a și căsătorit și a rămas acolo încă dinainte de război. Încă din țară se apropiase de doctrina tradiționalistă a lui René Guénon, iar la Paris a devenit unul din cei mai apropiați colaboratori ai acestuia, și apoi, după dispariția lui, a preluat conducerea revistei Études Traditionnelles și a condus la editura Gallimard colecția «Tradition». Era un bun cunoscător al limbii arabe și a tradus în limba franceză opere din filosofia arabă, dintre care citez traducerea lui Mohidin ibn Arabi.

Am pomenit numai o parte din colegii mei, dar cu ce destine diferite ! Poate ar trebui să spun cîteva cuvinte și despre unul din colegii mei de liceu, care mi-a fost și foarte apropiat în tinerețe. Este vorba de Oscar Lemnaru (Holzmann). Fusesem coleg cu el în primele clase de liceu, dar el nu a reușit să-și termine studiile, așa că a rămas un autodidact. Cred că ce l-a împiedicat să-și continue studiile oficiale a fost incapacitatea lui înnăscută de a se împăca cu matematicile, dar mai ales viața lui dezordonată de boem, pe care și-o începuse încă din copilărie, de la Brăila. Venit la București, în timpul anilor mei de studii universitare, a urmat, ca amator, cursurile de la Filosofie. Era o inteligență vie, plină de scăpărări spontane, îndrăgostit de jocul ideilor și al vorbelor. De aici s-a tras și înclinarea lui continuă de a face calambururi. Îl atrăgea filosofia și a și scris unele studii foarte interesante, dar pentru aceasta nu era suficient să ai un aparat intelectual bun, trebuia să mai știi și carte, ceea ce, fără muncă, este greu. Au rămas de la el un volum de nuvele fantastice și unele traduceri, dar mai ales a rămas amintirea pitorescului personalității sale.

M-ați întrebat și despre mișcarea intelectuală și ideologică din timpul acela. Trebuie să vă spun că Facultatea de Științe era dominată, ca și aceea de la Paris, unde se formaseră magistrii noștri, de gîndirea celebrului matematician și filosof Henri Poincaré. Desigur, nu era vorba de a admite ideile lui în mod dog-

matic, dar concepțiile lui atît în ceea ce privește modul de a face matematici, cît și în ceea ce privește valoarea metodelor și cunoașterii științifice, provocaseră un viu interes pretutindeni și la noi. Pentru Poincaré, logica nu era suficientă pentru a explica creația adevărurilor matematice, și în general științifice. Factorul intuitiv trebuia să fie prezent întotdeauna, ca un contre-poid, *care să aducă noul, pentru că logica nu este inventivă. Valoarea științei este, după el, relativă, și anume în funcție de simplicitatea și utilitatea enunțurilor ei. Acceptăm unele teorii nu pentru că sînt mai adevărate decît altele — de exemplu geometria lui Euclid față de geometriile neeuclidiene — ci fiindcă sînt mai comode. Toate aceste idei, paradoxale pentru vremea aceea, provocau printre noi studenții discuții interminabile, ele fiind departe de dogmatismul științific al secolului trecut. Problema nu era dacă ești sau nu ești «poincarist», ci cum l-ai înțeles pe Poincaré.*

În acest timp, la Filosofie se distingeau două curente, unul cultivat de profesorii bătrîni, care erau «scientiști» în sensul cel mai bun al cuvîntului, avînd însă multe libertăți și înțelegeri față de alte poziții, ceea ce era spre onoarea lor; al doilea, mai nou, reprezentat în special de Nae Ionescu, despre a cărui personalitate am vorbit, și care credea mai puțin în valoarea științei și a rațiunii omenești, punînd accentul mai cu seamă pe trăirile interioare, din care cauză acest curent s-a numit «trăirism» (un fel de variantă românească a existențialismului). Acestea erau pozițiile pe vremea studenției mele. Ideologic ele au început să se definească puțin mai tîrziu, deși mișcările și revendicările studențești se făcuseră deja simțite, și anume se vor preciza după momentul 1933.

I : Cum ați ajuns asistentul lui P. P. Negu'escu ?

R : *S-ar putea spune că întîmplarea a făcut să ajung asistentul lui P.P. Negulescu. Sau poate norocul ? Eram profesor de matematici la liceul «Mihai Eminescu» din București și făcusem, pentru puțin timp, și o asistență la «Școala Politehnică», la profesorul Abason. Deși urmasem și Filosofia, niciodată nu m-am gîndit că ea ar putea deveni o meserie pentru mine. Îmi preparam doctoratul în matematici la Gh. Țițeica, dar mă apropiasem de Dan Barbilian, care era acum conferențiar și cu care izbutisem să întrețin relații zilnice, lucrînd sub îndrumarea lui teza mea,* Caracterizarea suprafețelor prin suma unghiurilor a trei geodezice, *dar drumul meu s-a întrerupt aici din motivele care urmează.*

Îmi apăruse în acest timp, deja, prima mea carte de filosofie Valoarea metafizică a rațiunii *(ed. „Cartea Românească", 1933) și colaboram* la Revista de Filosofie *a lui C. Rădulescu-Motru. Publicasem în această revistă un studiu (în anul 1936), intitulat* Marea ignoranță, *care atrăsese atenția lui P.P. Negulescu, după cum mi-au comunicat cei care îl frecventau. Vacanțele de vară le petreceam la Sinaia. Acolo se mai găseau, în vara de care este vorba (1936), Ionel Gherea (fiul lui C. Dobrogeanu Gherea), Constantin Noica (care își avea reședința chiar la Sinaia) și Sabba Ștefănescu, conferențiar la «Școala Politehnică» (astăzi academician), om de vastă cultură științifică. Formasem «un cerc» și discutam probleme de filosofia științei la nesfîrșit. C. Noicca tocmai își prepara doctoratul cu P.P. Negulescu. Trecînd pe la el, în legătură cu lucrarea lui, i-a povestit despre întrunirile și preocupările noastre, și atunci Negulescu ne-a invitat la vila lui din Sinaia, la un ceai. Ne-am prezentat, Noica, Gherea și cu mine, la ora stabilită și am fost primiți de profesor și soția lui. Au început imediat inevitabilele discuții filosofice, și cum în articolul pe care l-am pomenit, citasem pe un filosof din sec. al XV-lea, Nicolae Cusanus, de care Negulescu se ocupa în mod deosebit (în legătură cu lucrarea lui* Filosofia Renașterii, *pe care voia să o dezvolte), discuțiile s-au învîrtit în jurul acestei extraordinare figuri, pe care profesorul nostru avea să-l numească «un Ianus la filosofiei», fiindcă era îndreptat cu o față spre Evul Mediu și una spre Renaștere. Cusanus era autorul une lucrări de excepție* De docta ignorantia — *„Despre ignoranța savantă". Pînă la un moment dat activitatea lui a privit spre Renaștere, spre viitorul larg al lumii noi care se năștea, și apoi, brusc, s-a întors în opera și în toată activitatea lui spre mentalitatea predominantă a Evului Mediu. Am spus toate acestea pentru a înțelege cele ce au urmat. La un moment dat, după ce am discutat o serie de amănunte, am tras concluzia, pe care i-am comunicat-o lui Negulescu, anume că în drumul spre Bi-*

zanț, unde se ducea la un conciliu bisericesc (era cardinal), trebuie să se fi întîlnit cu cineva care l-a determinat să-și schimbe poziția și care nu putea fi un om oarecare, Nicolae Cusanus fiind el însuși o mare personalitate. Negulescu s-a uitat fix la mine, fiind foarte interesat de această chestiune, și apoi mi-a spus: «Ai dreptate, d-le Dumitriu, așa trebuie să se fi petrecut lucrurile, pe aceeași corabie se găsea Georgios Gemistos Plethon». Plethon era un filosof grec neoplatonic, care venise în Italia, provocase la Florența o mare mișcare de idei, care avea să ducă la fondarea «Școlii neoplatonice din Florența» de către Marsiglio Ficino, cu ajutorul lui Laurențiu Magnificul. Au trecut de atunci 47 de ani și încă aud vorba șoptită a lui Negulescu, și sînt emoționat, ca și atunci, de vastele cunoștințe ale acestui om, pe care — în filosofie cel puțin — nu cred că le-a mai avut cineva la noi. Nu am știut atunci că pronunțînd aceste cuvinte, fostul meu profesor decidea destinul meu, adică cariera mea, și mă va lega indestructibil de filosofie. În toamnă m-a invitat la el, la București, și mi-a ținut un discurs mai lung, care în esență consta din următoarele idei: «D-le Dumitriu, matematicieni avem destui și foarte buni. Eu presupun că d-ta vei fi unul foarte bun. Ei și? Trebuie să te gîndești însă că logicieni nu avem. Nu se fac cursuri de logică nicăieri la noi în țară. Și astăzi logică fără matematică nu se poate face. Îți ofer o asistență la catedra mea, să faci cursuri de logică modernă cu toate problemele ce le implică ea». Într-adevăr, la București, Nae Ionescu renunțase la cursurile de logică și făcea cursuri de metafizică; la Iași, Ion Petrovici se dedicase istoriei filosofiei; la Cluj, Marin Ștefănescu ținea un curs intitulat «Logica lacrimei»...; de la Cernăuți nu se auzea nimic. Din cauza aceasta, la examenele de capacitate, candidații se prezentau lamentabil. Acest fapt l-a determinat pe Negulescu să se sesizeze. (Dealtfel, în același sens îmi vorbise și Ion Petrovici). Mi-am început, astfel, cursurile de logică nouă la «Facultatea de Litere și Filosofie», în care am predat și logică matematică și filosofia logicii, așa cum îmi indicase Negulescu, ținînd să fim la curent cu mișcarea de logică de pe glob. Aceste cursuri — primele cursuri propriu-zise de felul acesta din țara noastră — s-au concretizat în lucrarea Logica Nouă *(ed. „Adevărul", 1940). Unele dificultăți erau inerente planului nostru. Studenții de la „Litere și Filosofie" nu aveau o bază matematică, astfel că lecțiile mele trebuiau să fie foarte prudente și să introducă cu multă circumspecție noțiunile matematice necesare, în orice caz reducîndu-le la minimum. Această situație ne-a făcut, pe mine și pe Gr. C. Moisil, după mutarea lui la București, să ne gîndim la un curs de «Introducere în Filosofie», pe care să-l țin eu la «Facultatea de Științe», și un curs de «Matematici generale», pe care să-l țină el la «Facultatea de Litere și Filosofie». Proiectul nu s-a realizat niciodată.*

Acesta a fost începutul carierei mele de profesor de logică pe care aveam să o străbat treaptă cu treaptă pînă am devenit profesor titular al catedrei de logică a Universității din București.

În 1938 mi-am trecut doctoratul în filosofie, cu teza Bazele filosofice ale științei *(ed. «Societatea Română de Filosofie», 1938), președintele comisiei fiind C. Rădulescu-Motru și referent P. P. Negulescu. Comisia a onorat teza mea cu mențiunea «*summa cum laude*», deși dezbaterile în timpul examenului au fost destul de animate, ei nefiind în totul de acord cu poziția mea. Mă gîndesc cu adîncă melancolie și recunoștință la aceste mari figuri ale culturii noastre și mă întreb mereu dacă am știut să păstrez, cu adevărat, măsura obiectivității lor și grija lor permanentă pentru Universitatea românească și tineretul ei studios.*

[Continuare în numărul viitor]

(Interviu realizat de Ileana CORBEA)

OGLINZI PARALELE

I. L. CARAGIALE ŞI EDGAR ALLAN POE

(II)

Mircea ZACIU

4. Să urmărim, pentru a observa mai îndeaproape acest proces, modificările stilistice ale semnificantului în comedia lui Caragiale. Prima sa menţiune, sub forma «scrisoare», se găseşte în relatarea indirectă a scenei din casa lui Caţavencu făcută de Pristanda : *«Ia ascultaţi scrisoarea asta...»*, le propune gazda celor de faţă (I, 1). Comentariul poliţaiului : *«Şi scoate o scrisorică din portofel»*, e identic cu al lui Trahanache, cînd îi povesteşte aceluiaşi Tipătescu întrevederea cu «mişelul» : *«Şi-mi scoate o scrisorică»* (I, 4) ; dar aici urmează şi dubla particularizare alarmantă : *«A ta către nevastă-mea [...] scrisoare de amor în toată regula»* (subl. ne aparţin). Tot Trahanache, după numai cîteva replici, o numeşte însă *«imitaţie de scrisoare»*, iar în evocarea întîmplării, către Dandanache, versiunea mistificării devine o realitate reconstituită în toţi termenii : *«un mişel [...] s-apucă şi face o scrisorică de amor ca din partea lui Fănică, prefectul ... către Zoiţica, nevastă-mea, şi-i imitează slova băiatului, ...ştii, să juri, nu altceva... Inchipuieşte-ţi plastografie !»* (IV, 10). Pentru Zoe, Tipătescu, apoi pentru Cetăţean, ea e alternativ *«o scrisoare»* şi *«scrisoarea»* (adică scrisoarea *lor*, *acea* scrisoare anume, *obiectul infamant*). Totuşi, în prima confruntare cu Zoe, vrînd parcă să diminueze gravitatea accidentului (şi să minimalizeze importanţa conţinutului) Tipătescu foloseşte sinonimul : *«Cînd ai pierdut biletul, Zoe ?»* (I, 5). În schimb, pentru Caţavencu, în invitaţia trimisă lui Trahanache *«în interesul onoarii... de cătăţean şi de tată de familie»*, scrisoarea interceptată devine *«un document de cea mai mare importanţă»* (*I, 4*). Acelaşi sinonim agravant, în rîndurile către Zoe, cu adăugirea unui detaliu pentru identificare : *«la redacţia noastră se află un document iscălit de amabilul nostru prefect şi adresat d-voastre»* (I, 5). Jocul sinonimic implică, prin urmare, cel puţin trei termeni : *scrisorică* — o scrisoare/*scrisoarea* — un *document*, fiecare cu valoare aluzivă. Forma diminutivată exprimă un subtext astuţios-insinuant : *scrisorica* nu poate fi decît una de amor, şi desigur compromiţătoare ; forma articulată *(scrisoarea)* trimite, tot prin aluzie, la obiectul determinat, aflat în cauză ; iar substitutul *document* îi conferă o conotaţie hiperbolică, printr-un nou subtext ; orice document instruieşte despre ceva, informează, conţine o serie de date şi, prin aceasta, interesează un cerc mai larg, capătă un caracter *public*. Cît timp rămîne «o scrisorică» mesajul îşi circumscrie secretul în cadrele unui grup oricum complice la relaţiile revelate de text ; trecerea sa în statutul de *document* periclitează prin notorietatea mult lărgită atît pe autorul-receptorul *scrisoricii*, dar şi întregul grup pe care cei doi îl reprezintă. Jocul lingvistic acoperă în fapt efortul unora de a împiedica trecerea semnificantului de la un statut la celălalt, iar al lui Caţavencu dimpotrivă, de a-l ridica la noul statut. În această concurenţă intervine însă şi o a treia variantă, propusă de Trahanache, scrisoarea nu e nici «scrisorică», nici «document», ci *«o imitaţie de scrisoare»* adică un document degradat prin falsificare, o *plastografie*. Ambiguitatea primeşte aci o valenţă nouă : *scrisoarea* (plastografiată) e asimilată altui «document» : *poliţa* (falsificată) emisă de Caţavencu, termen simetric, menit să suprime eficienţa acţiunii adversarului. *Scrisoarea* îşi pierde sensul de obiect material, devenind un sinonim pentru grafie

(= scriere, în limbajul vremii «scrisoare»). Caţavencu e un imitator al grafiei (scrisului, «scrisorii») altora, el a plastografiat o poliţă şi poate fi acuzat cu acelaşi argument că a imitat şi *scrisoarea* lui Tipătescu, inventînd deci şi «*documentul*».

Astfel, *scrisoarea* e simbolul echivoc al unei *realităţi* (pentru Zoe, Tipătescu, care ştiu că ea există) ; al unei *simili-realităţi* («documentul» cu care ameninţă public Caţavencu) ; şi al unei *pseudo-realităţi* (un simplu fals, o plastografie, în versiunea acreditată de Trahanache). În economia dramatică ea e totodată un pretext (existent înaintatea declanşării evenimentelor scenice), un infra-text (acţionînd tot timpul dedesubtul peripeţiei) şi un supra-text (ca simbol ce trece peste accepţiunile particulare acordate rînd pe rînd). Această ultimă valoare conferă de fapt *scrisorii* o funcţie coalescentă. Să distingem, pentru aceasta, faptul că în comedia lui Caragiale există *două* scrisori, simetrice : a lui Tipătescu către Zoe şi a «*becherului*», primită de la nevasta «*unei persoane însemnate*». În schimbul de replici Dandanache — Zoe — Tipătescu (IV, 3), noua *scrisoare* e iarăşi, alternativ, «scrisorica», «scrisorică de amor» (Dandanache), «scrisoarea» (Tipătescu, Zoe) şi «arama... politică» (= *document*, în metafora folosită de Zoe). Repetiţia situaţiei prime, în relatarea candidatului de la Centru (redusă de unii comentatori la simplu procedeu vodevilesc) ne apare însă ca o adevărată «mise en abyme» sau, cu un termen mai elastic (şi mai recent), drept o istorisire «speculară», cu referinţă la virtualitatea primei situaţii, văzută ca într-o oglindă măritoare[30]. Dar semnificaţia episodului narat de Dandanache depăşeşte simplul procedeu comic şi prin simetria, de astă dată de semn contrar, a soluţiei finale : a doua scrisoare îşi nimereşte ţinta, ea continuă să fie eficientă, «*pusă la păstrare... la loc sigur*», pentru a servi «*ş-altădată... la un caz*», întreţinînd aşadar tensiunea/şansa celor doi factori implicaţi. Repetiţia e «corectată» aici printr-un spor de precauţie-viclenie, iar dacă anecdota conţine doar o specularitate respectivă pentru Zoe—Tipătescu (acum salvaţi, realizînd doar ce ar fi putut păţi în ocurenţă), raportată la Caţavencu ea implică o «morală» freudiană : Dandanache devine o proiecţie a unui supra-eu al lui Caţavencu, care se identifică în discursul Celuilalt[31]. Scrisoarea primă are o traiectorie circulară ; scrisoarea (lui Dandanache), una în sens unic : numai astfel îşi poate ea atinge ţinta şi nu se mai «întoarce».

La Poe, Ministrul «întoarce» scrisoarea Reginei, «*în felul cum întorci o haină*» (Lacan) : restituire simbolică şi mod de a disimula (tăinui) obiectul căutat ; *întoarsă*, scrisoarea poartă acum adresa şi pecetea Ministrului, simulacru al luării în posesie. Caţavencu o «întoarce» în momentul cînd vrea s-o facă publică, transformînd-o în «document» ; dar ea se *întoarce* împotriva lui, întîi prin insinuarea plastografiei, a doua oară prin intervenţia Cetăţeanului. Înainte de a se întoarce (returna) cu adevărat la destinatară, *scrisoarea* e în comedia lui Caragiale un text *întors* (pe dos).,

Dar o lectură atentă descoperă în cuprinsul piesei mai multe scrisori. Paralel cu *Scrisoarea* (semnificantul, şi pentru a-l distinge să-l notăm cu majusculă), şi scrisoarea 2 (a Becherului, acum a lui Dandanache), cîteva mesaje se află încorporate : «scrisoarea» lui Trahanache junior «*de la facultate*», către părintele său (I, 3) ; un «*răvăşel*» (al lui Caţavencu către Trahanache, I, 4) ; «*o scrisoare*» a aceluiaşi către Zoe (I, 5) ; o foaie volantă «*ce se împarte... prin tîrg*», spune Brînzovenescu (I, 6), aviz către public (*«E tipărit, stimabile !»*) semnat de «*Comitetul grupului independent*» (desigur, tot opera lui Caţavencu) ; o «*depeşă*» compusă de Farfuridi şi trimisă «*anonimă*» la Bucureşti, denunţînd «trădarea» prefectului (II, 2) ; «scrisoarea» publică citită în ziar de Zoe (II, 5) prin care se promite în numărul de a doua zi reproducerea unei «*interesante scrisori sentimentale...*» ; «scrisoarea» lui Trahanache către Tipătescu, lăsată «*la vedere, pe masă*» (II, 11) ; *depeşa «fe-fe urgentă»*, adusă de Pristanda şi citită de Tipătescu (II, 14), anunţînd

---

[30] Françoise Létoublon, *Le Miroir et la Boucle*, în *Poétique*, nr. 53, febr. 1983, p. 18—36. Autoarea propune înlocuirea termenului inspirat de Gide («mise en abyme»), cu acela de «*récit (ou oeuvre) spéculaire*» care, potrivit unui criteriu (între altele posibile), temporal, e, fie «prospectiv», fie «retrospectiv» în economia unui text.

[31] «L'inconscient c'est le discours de l'Autre» spune Lacan, interpretînd relaţia dintre personajele din povestirea lui Edgar Poe.

candidatura impusă a lui Dandanache. În fine, bucla se încheie cu istoria specular ă a *scrisorii* (2) Becherului. Întreaga acțiune se desfășoară de fapt între două paradigme epistolare. Aflate la cele două capete ale operei, ele avertizează/reflectă răsturnat «morala» fabulei : la un cap, apoftegma junelui Trahanache, care *«tînăr, tînăr, dar copt, serios băiat ! zice : „Tatițo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are !"»* (I, 3) ; la celălalt capăt, istorioara cu învățăminte a lui Dandanache. Inserția lor în construcția comediei le investește cu o funcție specular ă, prima — prospectivă, a doua retrospectivă.

Toate scrisorile, bilețelele, răvașele, depeșele (minus «scrisorica» Becherului) sînt citate *in extenso*, formînd în corpul operei o rețea de grefe textuale. Textul în text și prefacerea materialului extra-literar în literatură e un procedeu caragialean frecvent[32], utilizat cu finalități (și rezultate) din cele mai diverse : *Tempora* reconstituie biografia lui Coriolan Drăgănescu din pasaje citate după *Amicul poporului ;* în *1 Aprilie* totul e redat indirect, din scrisori, telegrame, informații de presă, avize oficiale ; *O zi solemnă* reproduce schimbul de mesaje dintre primarul Mizilului și *«indescifrabilul»* său omolog din Breslau ; în *Dascăl prost*, naratorul e introdus în arhiva epistolară a unui amic ; în *Lanțul slăbiciunilor*, accidentele epice sînt provocate de «scrisorica» primită de autor de la *«grațioasa prietenă Mari Popescu» ; Telegrame* e o «epopee» provincială țesută exclusiv din traiectele buimace ale unor depeșe ; la fel, în *Urgent ; Antologie* e o selecție tipologică de scrisori anonime etc. etc. Acest aspect alopatic al textului (epic, dramatic) caragialean[33] ține de o «écriture brouillée[34]», prelungire a unui gen «carnavalesc», mozaic de citații, acumulare de semne eterogene, dar normal «dispersate». La originea sa, avem de-a face cu o parodiere a paginei savante cu abuz de citate și excerpte din autori de referință, o subminare a «autorității» și o devalorizare a semnului, prin exces. Textul primitiv e «umplut», saturat de elemente eterogene, adevărată «tocătură» («farce», «farcissure»), de unde și originea termenului de *farsă*, cu valoare de parodie. Tehnica lui Caragiale, preluînd sensul originar al genului, folosind pe scară largă farcisura (sau «fatrasia», adunătură de «fleacuri») o face cu un vizibil caracter ludic. Jocul vizează o corupție a simbolului ; inflația de «fleacuri» — o alterare a «autorității» (citatului). Între numeroasele componente ale colajului : tăieturi de presă, «carnete moderne», avize oficiale, procese-verbale, *«țirculare»*, fragmente de discursuri sau de *«prelegeri populare»* etc., *scrisoarea* semnifică și ea tirania unei pseudo-autorități.

5. Căci intertextualitatea reconstituie și evocă o umanitate ; o lume ce descoperise relativ recent scris-cititul, îmbătată de realitatea literalității, și trăind sub presiunea autorității ei. Opera lui Caragiale surprinde această explozie de comunicare inedită : articole fulminante, știri senzaționale rapid difuzate, fapte diverse relatate în detaliile lor cele mai crîncene, literatură terifiantă în foileton, discursuri delirante, schimburi febrile de mesaje epistolare pentru orice tip de relație ș.a.m.d. Toate personajele sînt cuprinse de o adevărată furie a lecturii și scrierii, trimit neîncetat scrisori și primesc răspunsuri, își citesc reciproc corespondența, o folosesc pentru a atinge scopuri ingenue sau infame, încearcă voluptatea celor mai baroce stiluri epistolare, făurind și din mecanica eliptică a telegrafului o sursă de inepuizabile semnale psihologice. Textul scris exercită o atracție magnetică, vecină cu magia. Performanța o realizează triada text-lectură-comentariu din celebra scenă liminară în *O noapte furtunoasă*.

O scrisoare pierdută nu face excepție : anunțul din *Răcnetul Carpaților* răvășește mințile ; Farfuridi e convins că depeșa «anonimă» poate anihila malversațiunile politice locale ; o altă depeșă, de la Centru, răstoarnă calculele machiavelice ; «scrisorica» Becherului modifică brusc cariera obturată a lui Dandanache ; să adăugăm *poliță, buletinul de vot, mandatul* (deputației), care și ele sînt

---

[32] Vezi în acest sens și Al. Călinescu, *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, București, Ed. Albatros, 1976, passim.

[33] Semnalînd același procedeu, Maria Vodă Căpușan, în *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982, propune pentru structura rezultată termenul, discutabil, de «text impur» (p. 50 ș. u.).

[34] Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 367.

«înscrisuri» și joacă un rol în economia comediei. Personajele sînt prizonierii acestor texte, manipulați de ele. Noile coduri de comunicare interumană sînt adoptate cu mefiența și fascinația specifice societăților tinere. Grupurile sociale ajunse la puterea economică-politică n-au apucat în «pripirea» lor (cum arăta G. Călinescu) să-și apropieze și o cultură adecvată. Dincolo de stricta localizare și situare istorică, lumea lui Caragiale conține și o caracteristică de generalitate, fiindcă *«în virtutea inegalității eterne dintre indivizi și clase, vor fi totdeauna indivizi care să folosească paiațerește formele clasei în care au intrat de curînd»*[35] Față de formele raporturilor patriarhale, cu «învoielile» lor, noua societate copiază cu frenezie formele unor relații scrise, expresie și a credinței burgheziei în trăinicia (veșnicia) dominației ei. Din acest punct de vedere, opera caragialeană, cu tipologia ei prin excelență mimetică, surprinde procesul unei aculturații, în cadrul căruia se produce inserția în istorie a noilor exponenți ai regimului. Comportamentul «comic» este în același timp manifestarea unui infantilist (social, psihologic) în perceptarea «formelor», după mecanismul dezvăluit de Lévi-Strauss în «gîndirea sălbatecă», fiindcă aceasta *«nu neagă devenirea istorică, ci o admite ca o formă fără conținut»*.

«Junimismul» lui Caragiale — relierea sa la denunțarea maioresciană a «formelor fără fond» — întîlnește astfel cele mai moderne confirmări. S-ar putea glosa, firește, în direcția unei asemenea interpretări, pentru a descoperi (și prin ea) de ce lumea lui Caragiale — urmărită «neîndurător» — ne apare nu doar comică, dar și crudă, uneori feroce, oricum *«sălbatecă și tristă»*[36]. Dar peste portanța sociologică a operei, dincolo de circumscrierea într-un context istoric anume, punerea în relație cu *povestirea* lui Edgar Poe ne poate orienta și spre altă deslușire.

Să examinăm în acest scop mișcarea «mecanică» din interiorul piesei.

Dar, mai întîi, o scurtă paranteză filologică. În *«Seminarul»* său, Jacques Lacan propune o altă nuanță în tălmăcirea titlului original : *The purloined Letter* n-ar fi, crede el, redat cu extremă fidelitate prin baudelaireana *Lettre volée*[37]. *To purloin*, de origine franco-engleză, ar fi un cuvînt compus din prefixul *pur* (ca în *purpose* = propos = propunere) și arhaicul franțuzesc *loing* (loigner, longé) ; cuvîntul rezultat ar fi atunci echivalentul îndepărtatului etimon latin *prolongare*. Înainte de a însemna «a fura», *purloin* implica sensul unei «prelungiri», al unui «ocol». *The purloined Letter* s-ar putea să însemne nu pur și simplu «scrisoarea *furată*», ci scrisoarea cu traseul prelungit, scrisoare *deturnată»*[38]. Acceptînd ipoteza avansată pentru Poe, scrisoarea caragialeană este și ea nu doar «pierdută», dar și rătăcită, tăinuită, cu un traseu pre-lungit. Ea face — mai mult decît în cazul celei poești — un adevărat *ocol* pînă a se întoarce la punctul de pornire : Zoe — Cetățean — Cațavencu — Cetățean — Zoe. Deturnarea nu exclude însă nici complicația furtului (la Caragiale), nici pe aceea a «pierderii» (la Poe) : scrisoarea *pierdută* de Zoe, e *furată* și *deturnată* de Cațavencu, apoi deturnată și *returnată* de Cetățean ; Regina «pierde» scrisoarea ei (în momentul cînd e obligată s-o abandoneze pentru a nu fi surprinsă de Rege), Ministrul o fură/deturnează, Dupin o fură/restituie. Încît schema celor două strategii combinatorii e aproape identică. Scrisoarea e : la Poe : *«pierdută» — furată (deturnată) — furată — restituită ;* la Caragiale : *pierdută — furată /deturnată — pierdută /deturnată —*

---

[35] G. Călinescu, *Istoria...* (ed. 1941), p. 445.

[36] I. M. Sadoveanu, *Însemnări pe marginea teatrului lui Caragiale*, în *Gândirea*, VII, 1927, nr. 5, p. 198.

[37] Versiunea germană consacră și ea forma *Der entwendete Brief*, unde *entwenden* = a fura (*Edgar Allan Poe's Erzählungen wunderbarer unheimlicher Begebenheiten*, Halle, Verlag von Otto Hendel, [1896] ; Caragiale putea să consulte și această versiune).

[38] J. Lacan, *Op. cit.*, p. 39—40. Toate dicționarele dau însă pentru «purloin» doar sensul prim (= a fura, sustrage, șterpeli), avînd și o nuanță (arhaică) de discurs înalt, vorbire pretențioasă : a tăinui (obiectul sustras) ; această notă din urmă se potrivește poate cel mai bine situației din Poe, prin polisemie : O scrisoare *tăinuită*. Ne amintim că nu cunoaștem conținutul ei și că însăși identitatea celui ce-o scrisese Reginei e dedusă din sigiliul ducelui de S. Ea se află, așadar, «sub pecetea tainei». Sugestia poescă trece — o știm — de la I. L. Caragiale la Mateiu I. Caragiale, în opera căruia scrisorile joacă, de asemenea, un rol (tainic).

restituită, cu o deosebire, în momentul al treilea al ecuației (cînd Cațavencu «pierde» la rîndu-i *Scrisoarea*, Cetățeanul, care o găsește a doua oară deturnîndu-i traiectoria decisă de Cațavencu ; accidentul nu-și are un corespondent în povestirea lui Poe.)

Proiectînd pe această schemă personajele prin mîna cărora trece Scrisoarea, avem : *Edgar Poe :* Regina — Ministrul — Dupin — Regina ; *Caragiale :* Zoe — Cetățeanul — Cațavencu — Cetățeanul — Zoe, de unde rezultă, de o parte, ocolul circular al Scrisorii (observat de comentatorii pomeniți), dar și identificarea poziției Cetățeanului cu aceea a lui Dupin, deocamdată la nivelul funcției sale actanțiale.

Această *repetiție* în planul general al construcției, de la anecdotica Scrisorii la nivelul simbolic — spectacular al istoriei lui Dandanache se regăsește și în textul poesc, acolo redus — potrivit analizei lacaniene — la două momente simetrice. Iar în ambele opere acționează în profunzime acel *«automatism al repetiției»* numit de Freud *Wiederholungszwang*, ca un act inconștient tinzînd să reproducă o conduită infantilă.

Am subliniat anterior modul cum *Scrisoarea* trece din mînă în mînă, pierdută succesiv și regăsită, deturnată și iarăși furată, pentru a reveni la loc [39]. Dar și celelalte grefe textuale sînt supuse aceleiași mecanici a recurenței : două scrisori cvasi-identice trimise de Cațavencu lui Trahanache și Zoei ; depeșele analoge ; două anunțuri de presă ; polița (falsă) și mandatul (ipotetic) etc. Intertextualitatea trădează aici și o intersubiectivitate : toate personajele terorizate de circulația autonomă, imposibil de stăpînit a *Scrisorii/scrisorilor/înscrisurilor* tind să le prindă înțelesul, să le sur-prindă finalitatea, să le suprime sau, dimpotrivă, să le stîrnească acțiunea malefică. Dincolo de jocul evident comic, Caragiale descoperă ceea ce Freud avea să numească trăsătura «demoniacă» a automatismului repetiției, atunci cînd manifestările sale vin în contradicție cu «principiul plăcerii» [40].

Dincolo de schema compozițională, putem acum deduce și zona de interferență dintre viziunea caragialeană și aceea a scriitorului american. Ea ține de acel *«inexplicabil sau inexplicat»* [41] pe care Caragiale îl interoghează nu numai în scrierile lui «misterioase» : *Hanul lui Mânjoală*, *La conac*, *Inspecțiune*, *Două loturi* ș.a. Prin întreaga sa creație se insinuează o centură de «umbră», a unei supra-realități [42]. Sub straturile *«satirei lucide»* — observa încă Lucian Blaga — se ascunde *«viață organică»*, *«magie»*, *«aventură supra-real crescută din poveste»*, pe care ostentația primului nivel *«ne face prea adesea să le trecem cu vederea»* [43]. Vorbind despre un Caragiale «dual», Silvian Iosifescu o face în același sens, iar Mircea Tomuș subliniază *«echivocul fragil, amețitor al ambiguității»* [44], prezent și în *O scrisoare pierdută*. Natura unui *«fantastic al insolitului»* este sugerată însă cel mai exact de I. Constantinescu [45], prin analogie cu o modalitate artistică proprie artei extrem-orientale, unde «fantastice» sînt nu evenimentele, obiectele etc., dar și *raporturile* dintre ele. La Edgar Poe, în povestirea amintită, aceste raporturi sînt strict determinate de o rigoare logică crezută «imbatabilă» de către Ministru (în episodul prim) și de o inteligență rațională, superioară celei dintîi, a unui Dupin capabil să anuleze (demonteze) logica Celuilalt. La Caragiale lucrurile nu sînt guvernate de logică : logic ar fi fost ca planul lui Cațavencu — perfect

---

[39] Ceea ce Valeriu Cristea denumește «tema urmăririi» *(Op. cit.*, p. 83 și următoarele).

[40] «Les manifestations de la tendance à la répétition, telles que nous les avons observées au cours des premières activités de la vie infantile [...] présentent au plus haut degré au caractère instinctif et, lorsqu'elles sont en opposition avec le principe du plaisir, un caractère démoniaque». (S. Freud, *Au delà du principe du plaisir*, în *Essais de Psychanalyse*, Paris, Ed. Payot, 1927, p. 46).

[41] M. Petroveanu, *Prefață* la *Hanul lui Mânjoală*, București, Ed. Minerva, 1973, p. V-IX.

[42] M. Ungheanu o numește «un cîmp al nimănui în care fantasticul pur se întîlnește cu psihologicul pur». (*Indeciziile prozei fantastice românești*, în *Arhipelag de semne*, Ed. Cartea românească, 1975, p. 274).

[43] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. II-a, București, Tip. „Bucovina", (1937), p. 227.

[44] Mircea Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, București, Ed. Minerva, 1977, p. 226.

[45] I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Ed. Minerva, 1974, p. 239.

construit — să izbutească. Dar pe autorul român îl interesează nu deducția, reangajarea în ordinea rațiunii a unor serii tulburate, ci tocmai *ruptura* ilogică, intervenția iraționalului. Ca în *Două loturi*, el e fascinat și în *O scrisoare pierdută* de accidentul absurd care perturbă o înlănțuire «normală». Intervenție dublă — în cazul comediei — prin apariția Cetățeanului și mai apoi a lui Dandanache. Dacă acesta din urmă rămîne pentru G. Călinescu doar *«un simbol al necesităților electorale»*, cel dintîi fusese dintotdeauna înțeles exclusiv prin unghiul sociologicului : el e pentru Gherea *«o simbolizare a majorității alegătorilor»*, reprezentînd *«masa anonimă»* [46], interpretare de lungă carieră, preluată și de Tudor Vianu *(«omul anonim din marea mulțime nesocotită»)* [47] și ajunsă truismul de manual din zilele noastre. Dacă sociologicește lucrurile pot fi văzute așa, ele nu se limitează numai la un criteriu unic de judecată. În planul unei noi lecturi a operei, propusă fugitiv de Edgar Papu, cu trei nivele astfel delimitate : *literal, simbolic și sugerat*, Cetățeanul devine un *«exponent al sensului simbolic»*, iar Dandanache — deținătorul celui *«sugerat»* [48]. Mărturii contemporane vorbesc despre preocuparea intensă a lui Caragiale pentru problema destinului, a hazardului, norocului/ghinionului în viața sa de toate zilele și, de aici, în spațiul ficțiunii. Mitul «norocului» apare, manifest sau subtextual, și în *O scrisoare pierdută*, în mai multe rînduri : cu puțin «noroc», Pristanda putea să dea de urma scrisorii ; Cațavencu nu-și pierdea pălăria în învălmășeală, Becherul nu-și uita pardesiul cu «scrisorica» etc. etc. Dar în vreme ce Dandanache e urmărit de noroc *(«Am avut noroc, mare noroc am avut»*, IV, 3), Cațavencu e prigonit de nesansă : *«A ! ești un om pierdut !... pierdut !»*, îi strigă Zoe (IV, 7) ; *«Începe să te părăsească norocul și să mai treacă și-n partea noastră...»* Ultima lui scăpare mai e în reapariția Scrisorii blestemate, *«pentru că poate să mai ai noroc s-o găsesc»* (subl. ns.) precizează tot Zoe. Scrisoarea nu e așadar un simbol al «puterii», cît al «norocului» prin care poți (a)tenta la putere. A o pierde, înseamnă rînd pe rînd pentru Zoe, Tipătescu, apoi pentru Cațavencu, a fi părăsit de noroc ; a o ceda de bună-voie, e o eroare a liberului-arbitru, fatală : *«Nenorocitule ! ți-ai aruncat norocul în gîrlă»*, îi spune Cațavencu Cetățeanului, cînd acela *«i-o dă Zoii»* (IV, 8). Jocul de-a v-ați ascunselea al «norocului» exprimă în aparența sa incoerență metafizică ceea ce se numește vulgar «ironia sorții» : fecunditatea erorii, contradicție providențială, coincidențe bizare ale destinului, cum explică Jankélévitch [49]. Mecanismul va fi denunțat mult mai precis în *Două loturi*, dar el se află de pe acum *in nuce* și în *O scrisoare pierdută* : în fond, *loturile* invers cîștigătoare nu sînt *analogul scrisorilor* din piesă (a Zoei, a Becherului) invers cîștigătoare și ele ? Numai că aici norocul (hazardul) ia înfățișarea fizică a unui *«împărțitor... la poștie»*. Agent echivoc al unei supra-realități echivoce, Cetățeanul *«împarte»* norocul și împacă în cele din urmă vrajba. De aceea iese el din intersubiectivitatea celorlalte personaje, figurînd, față de mișcarea în cerc a tuturor, semnul unui contrast, al *«liniei drepte»* după expresia lui Valeriu Cristea : *«Cu toate că profund implicat în intriga piesei, el rămîne parcă în afara ei, opac la sensul întîmplărilor din jur, urmîndu-și neabătut drumul său, întrucîtva misterios, care duce nu se știe unde»* [50]. Cu o singură rezervă : sarcina de «mister» a personajului nu-l situează «în afara» intrigii cît deasupra ei. Dacă în textul poesc Dupin («raisonneurul») exprimă principiul suveran al Rațiunii capabilă să dezlege logic «enigma», viziunea lui Caragiale, obsedată de transcendență, include și un mesager ironic al acesteia, dirijînd discret destinele. Ironia — care «face lumină» (Jankélévitch) — atrage după sine și sentimentul deriziunii, cu corolarul său de tristețe secventă descărcării comice. Cînd Titu Maiorescu, comentînd cel dintîi comedia (în 1885), sublinia că dincolo de *«partea ei comică [...] ușor se poate întrevedea prin această realitate elementul ei adînc și serios, care este nedesiipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul*

[46] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I, ed. III-a, București, (1927), p. 344.

[47] Tudor Vianu, în *Istoria literaturii române moderne*, I, București, Ed. Casa școalelor, 1944, p. 300 (în colab. cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu).

[48] Edgar Papu, *Op. cit.*, p. 140.

[49] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Librairie Félix Alcan 1936, p. 125.

[50] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 94.

oricărei comedii se ascunde o tragedie[51]; sau cînd, puțin mai tîrziu, Gherea observa la rîndul său că «*după un rîs homeric, ea* (piesa, n.n.) *ne provoacă alte sentimente, cari numai a rîs nu seamănă*», fondul generînd «*întristare adîncă*»; iar Pompiliu Eliade puncta și el, succint: *Puis, sa comédie est bien triste, au fond*», direcția concluziei nu era (doar) sociologică. *O scrisoare pierdută* — asemenea *Srisorii furate* — e și expresia unei conștiințe neliniștite, obsedată de imponderabilele existenței omenești în general. De aici, între altele, rezistența capodoperei căreia de atîtea ori i s-a prezis (și nu de spirite mediocre) perimarea. Oricum, prin intruziunea neașteptată a unui accent «misterios», ea întîlnește *necunoscutul* peste care se apleacă înfiorat Edgar Poe.

LEONID ANDREEV ȘI SIMBOLISMUL

Ana-Maria BREZULEANU

De regulă, marile personalități creatoare se sustrag, uneori programatic, afilierii la una sau alta din orientările artistice, existente în epoca respectivă. Ele își fundamentează prin opera lor un loc aparte, chiar dacă apar și se dezvoltă în cadrul unei mișcări culturale delimitate.

Este și cazul lui Leonid Andreev, care debutează încurajat și ajutat efectiv de Maxim Gorki în cadrul asociației «Znanie», asociație cu un vădit program realist, dar într-o epocă de acerbă polemică literară între «tradiționaliști» și «moderniști». Încă de la început povestirile sale conțin elemente noi, moderniste, fapt care atrage atenția mai tuturor simboliștilor: Aleksandr Blok, Andrei Belîi, Dmitri Merejkovski, Valeri Briusov, Zinaida Hippius, Kikolai Minski etc. Comentariile însă au o notă accentuată de subiectivism, întrucît mai toți selectează din scrierile lui Andreev componentele care le convin.

«Simboliștii» au fost captivați de preocuparea scriitorului de a dezvălui în alegorii și simboluri constantele condiției umane, într-o perspectivă atemporală și aspațială, de a prezenta contradicțiile vremii în scheme abstracte; au fost atrași de limbajul fascinant, care împrumuta formulări biblice, de paradoxurile și reinterpretarea miturilor, dar nu-i puteau ierta nici democratismul convingerilor, exprimat în atîtea rînduri, nici descifrarea destul de facilă a simbolurilor (pe care ei le doreau «intraductibile»), nici privirea mereu întoarsă spre «pămîntul» cu problemele sale, nici ateismul patetic, care contravenea flagrant misticismului și soluțiilor religioase.

Pentru «realiștii» de la «Znanie» în schimb, Andreev era un scriitor rebel și greu de strunit; oscilațiile sale politice îi derutau. În planul creației artistice, «realiștii» îi reproșau încercarea de sinteză prin abstractizare, pesimismul «cosmic» și lipsa de persepectivă, deformarea realității pînă la caricatură și grimasă. Revendicat și negat în aceeași măsură, cînd de un grup, cînd de celălalt, Andreev însuși realizează poziția lui instabilă în viața literară și se întreabă cu tristețe, într-o scrisoare către Gorki din 1912: «Cine sînt eu? Pentru distinșii decadenți — un realist demn de dispreț, pentru realiștii tradiționaliști — un simbolist suspect»[1].

Artist chinuit de căutarea permanentă a unor formule înnoitoare, dar și deosebit de sensibil la ecourile criticii — a cules cu grijă și amărăciune mai ales în ultima perioadă toate articolele și însemnările critice despre el și creația lui — Andreev ajunge să considere afilierea la un curent sau altul o îngrădire a personalității creatoare. Refuzul său de a fi tratat ca membru al vreunui grup literar este exprimat în ultimii ani de viață în termeni severi și categorici: «[...] se întîmplă adesea ca forma să devină o dogmă, singura potecă spre rai. Și cînd simbolismul îmi cere ca pînă și nasul să mi-l suflu în modalități moderniste, eu îl trimit la dracu; și cînd realismul îmi cere să-mi alcătuiesc pînă

[1] *Gorki și Leonid Andreev*, în «Literaturnoe nasledstvo», vol. 72, Moscova, 1965, p. 351.

și visele după rețeta povestirilor lui Kuprin, eu renunț la realism»[2].

Poziția lui Leonid Andreev între două grupuri literare opuse, dependentă de amîndouă și de niciuna, poziție ce ar putea să pară stranie și anormală în contextul epocii, este explicată de Andrei Belîi prin însăși esența momentului literar. Cu o viziune de sinteză remarcabilă pentru un artist care trăia el însuși contradicțiile vremii respective, și nu de pe o poziție neutră, ci din sînul uneia din cele două grupări literare, Andrei Belîi definea în 1907 specificul lui Leonid Andreev prin apariția și maturizarea acestuia într-o perioadă de cioc-nire permanentă a două direcții literare: una «reală» și alta «iluzorie», una «socială» și alta «decadentă», scriitorul îmbinîndu-le pe amîndouă, nu prin «contopire», ci în «amestec», formînd nu o «unitate», ci coexistînd «în paralel»: «Leonid Andreev este un reprezentant talentat al incertitudinii, ca și cum ar fi crescut simultan în două tabere dușmane. În el există armistițul a două viziuni asupra vieții, care nu s-au contopit cu totul»[3].

De actualitate și azi în exegeza critică a literaturii lui Andreev, afirmațiile lui A. Belîi explică și inconsistența încercărilor de periodizare cronologică a creației acestuia și certifică, în același timp, apartenența totală a scriitorului la vremea în care a trăit. Structură deosebit de receptivă la influențele începutului de secol, Andreev a reușit să condenseze în opera sa, cu o deosebită forță expresivă, toate contradicțiile vremii, să fie deci deosebit de actual, fapt care i-a asigurat un răsunător ecou în epocă.

Mai toți simboliștii i-au recunoscut de la bun început talentul scriitoricesc și forța penetrantă a textului, chiar și cei care l-au criticat cu severitate, cum e cazul lui Merejkovski și al Zinaidei Hippius. Dacă în primul articol — intitulat sugestiv: În labele maimuței — *Merejkovski încearcă să-l minimalizeze ca pe un scriitor excesiv admirat de cititor, în pericol chiar să fie distrus de adorația lui*[4], *la apariția nuvelei* Povestea despre cei șapte spînzurați *se entuziasmează el însuși și scrie în favoarea lui Andreev. Deși își menține afirmația că scrierile acestuia nu sînt realizate din punct de vedere artistic, Merejkovski îi recunoaște capacitatea incomparabilă de a reda viața:* «Aici există o notă, care șterge granița dintre viață și ficțiune. Literele, rîndurile, pagina, cartea, scriitorul — totul dispare, iar eu rămîn față în față cu viața»[5]. *Renunță, de asemenea, și la ideea imitației, căci dacă în problema morții și a pedepsei capitale s-ar fi părut că după Turgheniev, Dostoievski și Tolstoi nu se mai putea spune nimic nou,* «Andreev a spus.» — *scrie Merejkovski* — «Fără ei, poate Andreev n-ar fi existat. Și totuși el nu-i imită, ci îi continuă»[6].

Dimpotrivă, Zinaida Hippius îi recunoaște talentul, doar pentru a demonstra că scriitorul este cu atît mai nociv societății, cu cît are puterea de a influența cititorul. Astfel, recunoscînd cu o notă ironică că Andreev este «astrul cel mai luminos în constelația noua descoperită a marelui Maxim»[7], *îl acuză de* «dragoste dezinteresată pentru ticăloșie», *cu referire mai ales la povestirile* În ceață *și* Abisul. *Și continuă în aprecieri incisive și vădit nedrepte:* «El parcă stă la marginea drumului după ploaia de toamnă, apucă fără grabă cu mîna noroiul apos și, strîngînd degetele, se desfată privind cum el pleoscăie și se scurge în jos». *Zinaida Hippius își sfîrșește articolul patetic, invocînd judecata dreaptă ce va să vie asupra operei lui Andreev:* «Știm cum a fost pedepsit sclavul care și-a îngropat în pămînt banul de aur dăruit. Oare cum îl vor judeca pe acest nou sclav, pe d. Andreev, care neîncetat își aruncă în noroi harul dumnezeiesc?». *Apariția piesei* Viața Omului *îi prilejuiește aceleiași Zinaida Hippius un nou val de indignare, în articolul intitulat sarcastic* Omul și mocirla. *Însă de la mînia împotriva scriitorului talentat care proslăvea viciul, Hippius adoptă acum o atitudine fals detașată, plină de compătimire, față de* «neputința grosolană, primitivă și incultă» *a autorului:* «Niciodată nu mi-a fost atît de milă ca acum de

[2] Scrisoare către A. V. Amfiteatrov în *op. cit.*, p. 541.

[3] *Nastoiașcee i budușcee russkoi literaturî* în vol. *Lug zelionîi*, Moscova, 1910, p. 76—77.

[4] D. Merejkovski, *V obiezianih lapah* în vol. *V tihom omute*, St. Petersburg, 1908.

[5] D. Merejkovski, *Soșestvie v ad* în vol. *V tihom omute, op. cit.*, p. 74.

[6] *Ibidem*, p. 77.

[7] Anton Krainî [Zinaida Hippius], *Posledniaia belletristika* în vol. *Literaturnîi dnevnik (1899—1907)*, St. Petersburg, 1908, p. 81—83.

Leonid Andreev», «literat rus, incult și afectat»[8].

Și Valeri Briusov observă lipsa de cultură a scriitorului, afirmînd că «Leonid Andreev, ca artist, nu este legat de viața înalt spirituală a vremii sale»[9], *iar talentul său are un caracter «stihinic», spontan. Totuși el îl situează printre scriitorii cei mai de seamă, care prin povestiri ca*: În ceață, Abisul, Viața lui Vasili Fiveiski, Ideea, Nălucile *își cîștigă dreptul dacă nu la «nemurire», atunci la o durată nu mai puțin îndelungată decît povestirile lui Ivan Turgheniev sau Guy de Maupassant. În enumerarea textelor, considerate ca remarcabile, primele două* — În ceață *și* Abisul — *au o semnificație aparte, întrucît ele fuseseră cele care au deslănțuit la apariția lor o adevărată polemică în epocă, aruncînd în spatele lui Andreev acuzații grave de pornografie și imoralism. Fără să intervină direct Briusov le absolvă astfel tangențial, considerîndu-le ca fiind deosebit de valoroase. Toate aceste aprecieri ies cu atît mai în evidență, cu cît ele sînt exprimate într-o recenzie defavorabilă despre piesa* Viața Omului, *pe care în ultimă instanță o numește* «calomnie la adresa omului».

În comentariul critic al simboliștilor despre Andreev, articolele lui Aleksandr Blok și Andrei Belîi ocupă un loc aparte. Ei au fost, dealtfel, și singurii pe care prozatorul i-a admirat constant, de care a încercat să se apropie — fără succes întotdeauna.

În articolul comemorativ din 1922, În amintirea lui Leonid Andreev[10], *Blok accentuează faptul că deși n-au fost prieteni, deși s-au întîlnit sporadic, iar cînd s-au întîlnit cuvintele i-au înstrăinat, în loc să-i apropie, între ei a existat întotdeauna o relație reciprocă de ordin spiritual,* «importantă — *spune Blok* — pentru că ea este legată de obîrșiile care au hrănit și viața lui și viața mea». *Consemnările concise din* Jurnal *ale lui Blok pe marginea întîlnirilor cu Andreev poartă pecetea unei repetate dezamăgiri în încercarea de a găsi și un limbaj concret comun cu un om de care se simțea irezistibil atras. La 7 nov. 1911 Blok îl caracteriza ca pe* «un om superficial, preocupat doar de sine însuși, de propria-i viață norocoasă și de coșmarele lui», *care* «nu e legat de nimeni — privește la oameni, dar fără succes și mereu din scurta lui de catifea. Nu este profund și nici inteligent, dar nici prost»[11]. *Dar într-o scrisoare (adresată V. P. Verighinei — din 27 febr. 1907) se alătură patetic lui Andreev, subliniind tocmai sinceritatea și deznădejdea autentică a artistului cu care se simte înfrățit:* «Știu că acum nu-l agreați pe Leonid Andreev, poate din cauza oboselii, poate pentru că nu cunoașteți acea ultimă disperare care-i sfredelește sufletul. Fiecare frază a lui este un țipăt strident și ascuțit, ca de pilă, cînd este doar un om slab, și un urlet de fiară, cînd este creator și artist. Pe mine aceste țipete și urlete mă pătrund cu totul, mă îngheață și mă transpun într-atît în ele, încît încetez să-mi mai simt sufletul viu, și devin aspru, și urăsc pe toți aceia care nu sînt cu noi (pentru că în acele momente eu și Leonid Andreev sîntem unul, iar amîndoi sîntem disperanți și disperați)»[12].

Și Blok și Belîi îl desprindeau pe Andreev din rîndul scriitorilor «realiști», ca pe un artist deosebit de original și talentat, care exprima în opera lui — cu patetism și sinceritate — o stare de spirit generală, marcată de nebunie, haos și țipăt: «Andreev se află la granița tragediei, pe care o așteptam și care ne copleșește pe toți. El este unul dintre puținii în care putem să ne punem speranțele, pe care le emană acest vis magic și liric, frumos, deși de coșmar, în care stăruie literatura noastră»[13]. *Blok observa accente moderniste în povestirea timpurie (1899) a lui Andreev,* Îngerul de ceară, *accente care «îl apropiau fatal» pe «realistul» Andreev de decadenții «blestemați». Le identifica cu nota de nebunie, «izvorîtă spontan» din viața cotidiană, din liniștea aparentă. Dacă etapele nebuniei și ale deznădejdii sînt exprimate în povestirea menționată cu «reținerea unui*

[8] Anton Kraini [Zinaida Hippius], *Celovek i boloto* în *op. cit.*, p. 394.

[9] Avreli [Valeri Briusov], *Jizn' celoveka v Hudojestvennom Teatre*, în *Vesi*, 1908, nr. 1, p. 143.

[10] Aleksandr Blok, *Pamiati Leonida Andreeva* (1922) în *Sobranie socinenii v vosmi tomah*, Moscova-Leningrad, vol. VI, 1962.

[11] Idem, *Dnevniki* în *op. cit.*, vol. VII, p. 82.

[12] Idem, *op. cit.*, vol. VIII, p. 181.

[13] Idem, *Bezvremenie* în *op. cit.*, vol. V, p. 107.

mare talent», țipătul [14] *— una din dominantele structurii temperamentale a scriitorului, transpusă obsesiv în creație — izbucnește cu putere, copleșind cititorul.*

Aceeași intensitate și desfășurare paroxistică este remarcată de Andrei Belîi și în prezența «haosului» în textul andreevian, element care devine tot mai pregnant o dată cu maturizarea talentului artistic : «Leonid Andreev este singurul artist, care prezintă cu fidelitate haosul diform al vieții [...]. Un abis autentic răzbate din străfundurile creației lui» [15]. *De comun acord cu Belîi, Blok observa totuși că dimensiunea haosului, exagerată pînă la absurd, se transforma uneori în caricatură :* «...acel haos, pe care îl purta cu sine ; nu îl purta, ci îl trăgea, parcă îl rostogolea după el, se hărțuia cu el ; a fost uneori capabil să prezinte acest haos autentic ca pe un papagal sau cîine de apartament [...]» [16]. *Belîi apreciază în mod deosebit faptul că prezența «haosului», a «abisului» în conștiința personajelor lui Andreev nu le anulează revolta și zbuciumul permanent, ci, dimpotrivă, le-o sporește. În explicarea acestei idei însuși comentariul criticului capătă un suflu patetic :* «Tot mai alarmant și mai alarmat privesc asupra personajelor sale ochii orbi ai nopții. Tot mai mult și mai mult disperarea întunericului dens le inundă inimile: și nu se vor resemna, și se vor împotrivi, și lupta le va fi zadarnică, iar mișcările lor vor aminti de spasmele celor ieșiți din minți, închiși între ziduri» [17]. *Asociază metaforic scrierile lui Andreev cu* «o pasăre bătînd din aripi», *dar, deși criticul însuși se lasă furat de forța de atracție a stilului andreevian, totuși recunoaște că o detașare a creatorului ar fi adus un plus de valoare textelor sale, ar fi trebuit să contemple impasibil și nu să se contopească cu neliniștea personajelor create. Dar — încheie Belîi —* «Andreev se luptă cu noaptea. Și strigătele lui de disperare tot mai clar se difuzează în scrierile sale uimitoare prin frumusețe și forță» [18].

Atît Andrei Belîi cît și Aleksandr Blok au comentat textele lui Leonid Andreev foarte diferențiat. Pe cît au fost de entuziasmați de unele povestiri — Hoțul, Nălucile, Viața lui Vasili Fiveiski, Ideea, În ceață, Abisul, Iuda Iscarioteanul și alții *— pe atît au fost de nemulțumiți de celelalte. Piesa* Viața Omului *(1906) a însemnat și pentru ei o dezamăgire. Acceptînd ideea că ea constituie o încercare inovatoare, Andrei Belîi o consideră un punct terminus în evoluția lui Andreev sau, în cel mai bun caz, un nou început. Seria scrierilor ulterioare îl dezamăgește și Belîi consemnează cu amărăciune în 1909 că* Viața Omului, *din păcate, a reprezentat totuși punctul terminus. Dorind cu tot dinadinsul să fie simbolist — spune Belîi —, Andreev a devenit doar «sentenționist»* [19]. *Singur Blok, în ciuda eșecului clar al piesei, vedea în spatele conflictului dramatic «o rană vie», pe care o identifica cu însuși autorul ei, dar deja comentariul său nu se mai referea la valențele artistice ale textului, ci la singurătatea autentică a creatorului.*

Scrierile din ultimul deceniu de viață al scriitorului n-au confirmat speranțele simboliștilor, dar nici pe ale celorlalți. Tăcerea criticilor n-a însemnat de fapt epuizarea posibilităților scriitoricești, dar a certificat într-un fel faptul că textele lui Andreev nu mai corespundeau cerințelor vremii, nu mai erau de actualitate. Deprimarea și scepticismul, din ultimii ani de viață — Andreev a murit în 1919 — contraveneau momentului istoric, care revoluționa întreaga societate rusească. Cu o deosebită perspicacitate, Roza Luxemburg scria în 1919 că Andreev, «ca și cei mai buni scriitori ruși, s-a pătruns adînc de toate suferințele omenirii. A trăit războiul ruso-japonez, prima perioadă revoluționară, ororile anilor contrarevoluționari (1907—1911) și le-a reprezentat magistral în tablouri zguduitoare [...]. Acum el este asemenea lui Lazăr al lui, care, întorcîndu-se din împărăția umbrelor, nu mai poate învinge suflul morții și hoinărește printre cei vii...» [20].

---

[14] Motivul *țipătului* ca element constitutiv al universului andreevian este dezbătut în vol. : Ana-Maria Brezuleanu, Tatiana Nicolescu, Nina Vucolov, *Leonid Andreev. Studii*, Univers, București, 1983.

[15] Andrei Belîi, *Andreev* în vol. *Arabeski*, Moscova, 1911, p. 489.

[16] A. Blok, *Pamiati Leonida Andreeva* în *op. cit.*, vol. VI, p. 131.

[17] Andrei Belîi, *op. cit.*, p. 489.

[18] *Ibidem*, p. 492.

[19] *Ibidem*, p. 490.

[20] În articolul *Dușa russkoi revoliutii*, apud L. A. Iezuitova, *Leonid Andreev v otenke marxistko-leninskoi kritike 20-h godov* în *Vestnik leningradskogo universiteta*, nr. 20, seria 4, oct., 1970.

PETRU CARAMAN

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ŞI ÎN CEL POLONEZ*

(II)

2. *Cauzele aparente de naştere, cauzele reale de adaptare ale motivului alegoric*

Alegoria, în genere, poate fi realizată pe două căi : a) direct, adică atunci cînd un obiect ne răsare deodată în minte sub imaginea altuia care-l reprezintă perfect ; b) indirect, cînd ea se înfăptuieşte pe încetul, printr-un lung proces de alegorizare, şi de obicei în cazul acesta se realizează prin intermediul altor figuri de stil mai simple.

Să vedem acum pe care din aceste căi s-a putut naşte alegoria noastră. Direct ? Nu, fiindcă atunci ar însemna că poporul îşi imaginează moartea ca pe o nuntă, ceea ce am văzut că nu se-ntîmplă în realitate. Şi apoi e ştiut că poporul nu utilizează alegoria de predilecţie, ci mai mult metafora ; aceste figuri reprezintă un proces stilistic prea înaintat. În general, poporul întrebuinţează foarte mult personificările şi comparaţia. Deci, alegoria morţii n-a putut fi înfăptuită direct ; ne rămîne cealaltă cale : indirect. Să vedem cum. Dezlegarea ne-o oferă înseşi poeziile cu acest subiect. Chiar în ele pare a se vedea limpede obîrşia primă a acestei alegorii. În adevăr, motivul cel mai important care-l face pe tînăr să spună că s-a însurat este acela de a ascunde crudul adevăr mamei sale (sau părinţilor amîndoi la poloni sau adesea iubitei sale). De exemplu : *Iar dacă-n cale-ţi va ieşi / Bătrîna mea măicuţă, / O să te-ntrebe biata : / — Mă Negrule, căluţ iubit, / Unde mi-i fecioraşul ? / Unde mi-i tinerelul ? / Atunci tu, Negruţule, nu-i spune / Că eu*

---

* Prin studiul acesta de folclor comparat — al cărui titlu original este *Alegoria morţii în poezia populară, la poloni şi la români* — Petru Caraman se înscrie tîrziu în bogata bibliografie referitoare la *Mioriţa*. Studiul apare postum, însă a fost elaborat în urmă cu mai mult de cincizeci de ani. Textul — oferit nouă spre publicare de fiul autorului, matematicianul Petru Caraman — nu poartă nici o menţiune privitoare la data elaborării lui, însă bibliografia folosită ne îndreptăţeşte să presupunem că aceste pagini au fost scrise poate în anul 1930, hotar nedepăşit de bibliografia citată. Lipseşte din ea chiar un studiu publicat înainte de anul 1930 şi esenţial în problemă, acela al lui Ion Muşlea, *La morte-mariage, une particularité du folklore balcanique*, a cărui absenţă poate fi explicată probabil prin faptul că, aparînd în străinătate (în *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*, 1925), a fost mai greu de procurat. Sînt absente însă din bibliografia citată şi alte lucrări fundamentale, cum sînt cele ale lui C. Brăiloiu : *Despre bocetul de la Drăguş (jud. Făgăraş)* (1932), *Ale mortului din Gorj* (1936), *Bocete din Oaş* (1938), *Sur une ballade roumaine (Mioritza)* (1946), aşa cum nu se aminteşte nici opinia lui H. H. Stahl (din polemica angajată cu L. Blaga). Sînt lucrări pe care P. Caraman, om de ştiinţă de mare probitate, nu le-ar fi ignorat dacă le-ar fi cunoscut. Lipsa lor din bibliografia folosită de autor pledează pentru datarea ce-o propunem.

Deşi neşansa a făcut ca acest studiu să apară abia acum, după un atît de lung răstimp de la elaborarea lui, spaţiu temporal în care cercetările despre celebra baladă păstorească au înregistrat un remarcabil progres (am citat deja o serie de culegeri şi studii, la care adăugăm impunătoarea monografie din 1964 a lui Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte)*, contribuţia lui Petru Caraman îşi păstrează în mare măsură valoarea şi actualitatea. Lectorul care, preocupat de problemă, a străbătut lucrări cum sînt cele citate de noi mai sus, parcurge acum studiul lui Petru Caraman cu convingenea că eminentul comparatist este autorul unui studiu care se situează printre primele ce au abordat, pe baza unei vaste documentaţii, româneşti şi străine, «alegoria morţii». Chiar dacă unele pagini ale studiului, cum sînt cele despre baza etnografică a imaginii nupţiale din *Mioriţa*, nu se mai parcurg cu sentimentul inedităţii, reţin însă şi acestea atenţia prin cercetarea modului cum a fost creată alegoria.

m-am înecat, Ci tu să-i spui, călușule, / Că eu m-am însurat...[31] sau încă tot la poloni : *Dar să nu spui tatei, mamei / Ci spune-le, Surule, / Că m-am înecat, / Că m-am însurat...* [32] sau la români : *Maica de-o veni /, Și de v-o-ntreba, / Așa să-i cuvîntați : / Că eu m-am însurat / Și m-am cununat* [33].

Dar aici avem procesul prea înaintat, alegoria este realizată desăvîrșit. Să coborîm însă mai jos, unde nici măcar pe departe nu se simte tendința către figurat, ci găsim numai acel motiv nobil, de a nu mîhni pe cei de-aproape. La aromâni, într-un cîntec de xeane, un cărăuș Gioga, dus în cărvane, moare departe de ai săi. Și în ceasul morții, cînd tovarășii îl întreabă : *Ce să spunem noi acasă / Nevestii care te plînge / Și surorii ce se vaită ?...* el răspunde : *Multe-nchinăciuni să le dați / Și lor mult să mă lăudați / Căci mi-e bine și trăiesc / Prin străinătate unde iernez / Să le spuneți că eu viu / Cu cai-ncărcați cu in...* [34]. Vedem dar aici că în chip cu totul direct, nefigurat, eroul roagă pe prieteni să cruțe pe ai săi tăinuindu-le adevărul grozav al morții lui. Tot așa de simplu manifestat apare același motiv într-o colindă variantă a *Mioriței*. Eroul spune celorlalți tovarăși, «veri primăverei», care vor să-l omoare : *Și-acasă dacă veți merge, / Maica-nainte v-o ieși, / Mămuca v-o-ntreba : / — Frate vost unde-a rămas ? / Spuneți c-a rămas pe munte / Cu oile cele cornute, / A rămas pe niște văi / Cu oile cele bălăi... / A rămas printre hîrtoape / Cu oile cele șchioape...*[35].

Deci pentru a ascunde moartea lui mamei sale, el inventează un neadevăr... Să spui mamei că a rămas în urmă cu niște oi, de obicei cu «cel șchioape», fapt foarte verosimil și foarte frecvent în viața ciobănească. Amintesc aici și o frumoasă variantă a *Mioriței*, pe aceea a lui G. Dem. Teodorescu, unde este vorba de iubita eroului. Ciobanul care moare roagă pe mioara năzdrăvană că dacă va vedea: *O mîndră fetiță, / Cu neagră cosiță, / Prin crînguri umblînd, / Din gură cîntînd, / Din ochi lăcrămînd, / De mine-ntrebînd / Să nu-i spui că sînt / Culcat sub pămînt ; / Ci că m-am tot dus, / Dus pe munte sus, / Prin vîrfuri cărunte, / Dincolo de munte, / Căvălaș să-mi dreg, / Flori ca să-mi culeg / Pentru nunta mea / Ce-o să-mi fac cu ea !* [36]. Iată dar care ar fi cauza primă pe care o aflăm la baza creațiunii alegoriei : tendința de a vorbi prin aluzii figurate pentru a învălui cadrul adevărat al morții [37]. Ovid Densusianu leagă nașterea alegoriei numai de motivul acesta : «*ciobanul vrînd să nu afle mama lui că a fost omorît, spune să i se vorbească în învăluiri de plecarea lui departe, după ce a făcut nunta cu o fată de crai*

Ca studiu de folclor comparat, unicul ce s-a scris la noi cu trimiteri comparatiste la spațiul etnofolcloric polonez, *Alegoria morții*... nu pune existența motivului în seama influenței ce ar fi exercitat-o o parte sau alta asupra celeilalte. Dimpotrivă, spune autorul, este vorba de un motiv cu circulație universală. El subliniază și valoarea materialului polonez, a dumelor care, «nu numai că nu-s lipsite de valoare estetică, dar constituiesc un ciclu de frumoase variante în poezia populară polonă». Autorul este deci interesat să stabilească nu de unde provine motivul, ci unde s-a înveșmîntat el în structuri poetice superioare. Față de dumele poloneze, materialul românesc i se înfățișează lui Petru Caraman cu dimensiuni artistice și etnografice mai bine conturate, *Miorița* aducînd un personaj de o mare bogăție sufletească și cu un mai bine marcat sigiliu de reprezentative, un cadru de desfășurare a acțiunii frumos, amplu, măreț, lumea personificată apărînd și ea în dimensiuni măreție, cosmice. Motiv universal, «alegoria morții», spațiul folcloric românesc l-a «întrupat în chipul cel mai desăvîrșit, realizînd adevărata, perfecta operă de artă».

Rar s-a făcut la noi o mai pertinentă, mai erudită, mai fină demonstrație a procesului prin care a trecut o alegorie de la un stadiu primitiv, în acest caz al bocetelor, al ceremonialului înmormîntării unui tînăr stins în floarea vieții, deci de la stadiul etnografic, la cel artistic, la opera de artă.

Iordan DATCU

[31] Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, var. 16, p. 203—204.

[32] *Ibidem*, var. 16 m., p. 201.

[33] Ovid Densusianu, *Viața păstorească*, II, Apendice, p. 135, var. VII.

[34] P. Papahagi, *Poezii aromâne*, p. 939.

[35] Ovid Densusianu, *Viața păstorească*, II, Apendice, p. 153, var. XXI_6.

[36] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, p. 436.

[37] Adesea însă apare în poezia pôpulară polonă această tendință nu numai față de părinți, ci față de toată lumea, căci eroul zice calului : «*Dar nu spune nimănui / Că m-am înecat*». Totuși aceasta se întîlnește mai rar și fără îndoială că și acolo tot la părinți (sau numai la mamă) se gîndește.

și a avut ca nuntași brazii și paltinii, ca lăutari păsările și ca făclii stelele»[38]. Apoi sînt citate alegoriile din diferite variante ale *Mioriței*, iar mai departe, ca o continuare a aceleiași idei, ne spune : *«folclorul strein cunoaște și el acest fel de poetizare»*[39]. În adevăr, amintitul motiv : tendința eroului de a ascunde moartea sa celor dragi, pare a fi cea mai importantă cauză ce stă la baza creațiunii alegoriei, dacă nu chiar unica. Totuși însă, împotriva acestei concluzii se ridică următoarele obiecțiuni : avem multe variante ale *Mioriței* (mai multe decît cele ce prezintă tabloul alegoric al morții) unde motivul ascunderii adevărului n-a dat naștere alegoriei[40]. În acestea eroul roagă pe oaie sau pe tovarăși să spună mamei (sau iubitei sale) că s-a dus pe munte sus, ori că a rămas în urmă cu oile «cele șchioape» sau că se va întoarce mai tîrziu. Și unele din aceste variante sînt printre cele mai frumoase[41], unde nu s-ar putea susține că lipsa talentului la creațiunea lor a făcut să fie lipsite de o poetizare așa de avîntată ca cea a alegorizării. Pe de altă parte, la poloni nu găsim deloc variante unde să lipsească alegorizarea morții. Pretutindeni eroul spune că s-a însurat. Iată doar două extreme : a) la români tendința ascunderii morții se exteriorizează de obicei în chip cu totul simplu, pe cînd b) la poloni, același motiv ar da naștere întotdeauna stilului figurat, celui mai îndrăzneț pentru popor : alegoriei !

De ce ? Să fie aceasta datorită unui talent superior din care au izvorît poeziile polone ? Dar vom vedea la locul cuvenit că poeziile respective românești sînt de-o inspirație mai înaltă decît cele polone. Și apoi oare să fie adevărat că alegoria ascunde celor dragi moartea eroului ? Cînd, de exemplu, la poloni ni se spune[42] : *«Iar mireasa mea e stafia sau apa cea repede, vornicei peștii, pietrele în lac perine»* etc., nu se înțelege perfect că eroul a murit, ba încă chipul cum ni se zugrăvește moartea nu ne întristează și mai mult ? Comparînd acest fel de a vorbi figurat despre moarte prin cunoscutele alegorizări și celălalt fel de a vorbi în sens propriu (ca atunci cînd eroul trimite cuvînt mamei sau mîndrei că s-a dus pe munte sus să culeagă flori, ori c-a plecat departe la iernat... etc.), constatăm că în cazul întîi nu se ascunde moartea, ci dimpotrivă se accentuează și mai mult asupra ei ; pe cînd în cel de-al doilea caz moartea în adevăr e ascunsă ; măcar pentru un timp oarecare, fie cît de scurt, mama încă mai poate nădăjdui că fiul ei se va întoarce. Logic ar fi ca atunci cînd se vorbește despre moarte prin alegorie cu scopul de-a o ascunde, aceasta s-o ascundă și mai bine. Și totuși, nu numai că nu-i așa, dar ea o dă și mai mult pe față, insistînd asupra ei ! În varianta Alecsandri, se pare că poetul popular[43] a observat că alegoria nu ascunde moartea și de aceea revine asupra ei rugînd pe mioară să nu spuie mamei că s-a-nsurat *«C-o mîndră crăiasă / A lumii mireasă»*, fiindcă ar înțelege că a murit. Și cu toate acestea, ce poate fi mai figurat decît aceasta ? Alegoria aici e și mai desăvîrșită decît în *«o fată de crai»*, care ar putea la toată urma nici să fie socotită alegorie, ci numai ca o invențiune a ciobanului, căci așa recomandă el *Mioriței* să-i spuie mamei. Atunci cum rămîne cu nașterea alegoriei din tendința de a ascunde moartea ? După Ov. Densusianu, dorința eroului de-a tăinui moartea sa și a însăși alegorizarea morții sînt unul și același motiv. Noi însă, fără să combatem afirmația lui Densusianu, credem că aici avem a face cu două motive distincte: I. Alegoria morții, motiv anterior, II. Tendința ascunderii morții (fie chiar și prin expresii figurate) — motiv ulterior.

Aceste motive au fost cîndva cu totul independente unul de altul, iar amîndouă nu sînt printre elementele cele mai arhaice ale *Mioriței*, ci s-au fixat mai tîrziu. Ov. Densusianu, în cercetarea diferitelor structuri folclorice care s-au suprapus în *Miorița*, ajunge la concluzia că motivul măicuței bătrîne (sau al iubitei) a fost adăugat mai tîrziu și acest lucru îl arată d-sa prin destule exemplificări din poezia populară (în afară de *Miorița*) pe unde circulă motivul, încît nici o îndoială

---

[38] *Op. cit.*, vol. II, p. 93.

[39] *Ibidem*, p. 98.

[40] Am citat mai sus cîteva din ele.

[41] De pildă, var. G. Dem. Teodorescu sau var. a III-a din Ov. Densusianu, vol. II, p. 127.

[42] Dau exemple din poezia polonă unde e mai vădit ceea ce vreau să arăt chiar pentru *Miorița* ; analogia fiind perfectă între cele două serii de poezii din punct de vedere al alegorizării, e indiferent de unde iau exemplele.

[43] Dacă nu cumva această turnură s-o fi datorînd chiar intervenției poetului, fiindă aiurea la români n-o mai găsim ; se află însă la poloni.

nu se poate ridica. Noi îl cunoaștem din folclorul slav și grec. Dar Ov. Densusianu mai spune că motivul măicuței bătrîne l-a atras pe celălalt motiv, al ascunderii morții, care ar fi născut alegoria [44]. Socotesc însă că alegoria morții a existat înainte de fixarea celorlalte două motive, dintre care pe cel al ascunderii morții îl cred mai vechi decît al măicuței bătrîne. Aceasta ne-o probează existența lui la poloni și la alte popoare în poezia cu motivul alegoriei morții. Dar cînd au venit aceste motive ele au găsit fixată de mult în *Miorița* alegorizarea morții. E adevărat, nici aceasta nu ține de elementele fundamentale ale *Mioriței*, ci a venit de aiurea, dar alegoria morții ei e poate cel mai vechi motiv ce s-a adaptat la stratul arhaic și numai după el vin celelalte. Dintre toate însă, motivul ascunderii morții, datorită potrivirii, s-a alipit de alegoria noastră și într-atît s-a contopit cu ea încît azi apare drept un singur motiv. Ba la aceasta se mai poate adăuga și ipoteza că motivul mai vechi în *Miorița*, al alegoriei, nemaifiind înțeles de popor [45], acesta a căutat să-i dea o explicare, să și-l justifice și astfel l-a unit cu celelalte două motive și în special cu cel amintit în urmă, garantîndu-i astfel și o existență mai sigură în viitor. Așadar motivul «tendința eroului de a ascunde moartea sa» celor de-aproape, fixîndu-se în poezie după ce alegoria era un fapt împlinit cu mult înainte, nu numai că nu poate fi suficient pentru explicarea alegorizării, dar prea puțin sau chiar deloc n-a contribuit la formarea alegoriei, deși în aparență aceasta ar fi cea mai importantă dintre cauzele nașterii ei. Rolul de netăgăduit pe care l-a avut acest motiv este că, unindu-se cu alegoria, i-a desăvîrșit adaptarea și a favorizat întrucîtva menținerea ei. Totuși, aceasta n-a împiedicat dispariția motivului alegoric din multe variante și astăzi încă e pe cale de dispariție, căci e de presupus că în trecut motivul era cu mult mai frecvent în poezia populară [46] și în special în *Miorița*. Să căutăm deci aiurea obîrșia alegoriei morții.

Aproape în toate poeziile în care s-a fixat acest motiv alegoric, erou este un flăcău în floarea tinereții, plin de idealuri și de nădejdi, cînd e aproape gata să-și înceapă a trăi din plin viața, alegîndu-și de mireasă pe cea dorită. Dar deodată se întîmplă nenorocirea neașteptată a morții lui. Și am relevat deja că cel mai trist moment al poeziei e acela unde aflăm că eroul s-a-nsurat. În adevăr, alegoria, pare a ne spune : tînărul acesta era destint să aibă în curînd nunta și iată acum ce fel de nuntă i-a fost dat să aibă... Și urmează apoi zugrăvirea nunții : în loc de mireasă — apa cea repede, în loc de vornici — peștii etc. Deci alegoria în poeziile noastre s-a putut produce și prin intermediul contrastului : între ceeea ce era de așteptat de la tînăr și realitatea fatală. Pe de altă parte, moartea — mai ales cînd e vorba de un tînăr — este privită de obicei ca o antiteză a nunții. Deci, imaginile nunții și ale morții s-au putut alătura prin contrast și apoi confunda, înlocuindu-se una prin alta.

Totuși, contopirea elementelor componente ale acestui contrast cerea vreme ; reducerea lor la o singură imagine, realizînd astfel alegoria, nu se putea produce deodată, ci pe încetul și mai tîrziu. Contrastul acesta trebuie să fi avut un rol însemnat la fixarea motivului alegoric, care în forma lui generală — ca idee, cel puțin — venea de aiurea. El i-a pregătit terenul și, alăturîndu-se altor elemente, în colaborare cu ele, a putut ajuta la dezvoltarea mai departe a alegoriei.

Printre elementele cele mai vechi din *Miorița*, acele care țin de stratul arhaic fundamental, cred că sînt acel șir de minunate personificări, printre care ocupă un loc de frunte personificările naturii, în legătură cu dorința ce și-o exprimă ciobanul relativ la înmormîntarea lui. El dorește să fie îngropat în strunga oilor, să le aibă mereu aproape, oile vor veni la mormîntul lui și-l vor plînge, iar vîntul îi va cînta din fluierele așezate la căpătîi. Dovadă că motivul acesta ține de stratul fundamental e mai întîi specificul ciobănesc din el și apoi faptul că el se află în mai toate variantele *Mioriței*, precum și în alte poezii, iar o mărturie și mai puternică pentru aceasta este existența aceluiași motiv exact la fel în poezia aromânilor. Afară de citata poezie, care prezintă alegoria de proveniență grecească pe fond pur românesc, sînt alte poezii lirice al căror subiect îl formează numai această dorință a ciobanului care moare : *Dacă mor..., / La stînă să mă-ngropați ; /*

[44] Ov. Densusianu, *op. cit.*, II, p. 101.

[45] Se va vedea mai departe de ce alegoria putea să nu mai fie înțeleasă de popor și prin urmare să înceapă a dispărea, iar că a dspărut se poate deduce și din felul cum se prezintă varianta *Mioriței* culese.

[46] Cele ma multe în formă fragmentară, simțim că le lipsește ceva.

La primăvară cînd vă veți întoarce, / Să treacă oile să mi le prind, / Să le prind și să le mulg / Și cu mîna mea să le tund ; / Fluierul să mi-l aud întruna / Cînd oile se vor aduna, / Ca să nu fiu după moarte / Nici de tovarăși nici de oi departe[47].

Înainte de închegarea epică a *Mioriței*, motivul acesta arhaic păstoresc a circulat în formă lirică și circulă astfel pînă azi. Nicăieri însă nu-l avem mai bine conservat ca într-o doină (ciobănească), unde e vorba de un cioban mort departe de ai săi, singur în mijlocul codrilor : *Ciobănaș de la miori, / Un'ți-a fost moartea*[48] *să mori ? — Sus în vîrful muntelui, / În bătaia vîntului, / La cetina bradului...* Mortul acesta însă s-ar cuveni să aibă și el parte de o înmormîntare omenească: să fie scăldat, să fie «împînzit», să fie jelit, să i se aprindă lumînarea la cap și în sfîrșit să fie îngropat cu tot ritualul cerut de datini. El însă n-are pe nimeni, e părăsit de toți în pustiul munților : nici rude și prieteni care să-l plîngă, nici preoți care să-i cînte rugăciuni... Totuși are o mîngîiere mare : este altcineva care înlocuiește pe părinți, prieteni, preoți... și vine să împlinească celui mort datinile de înmormîntare, căci doina urmează : — *De jelit cin'te-a jelit ? / — Păsările-au ciripit, / Pe mine că m-au jelit. / — De scăldat cin' te-a scăldat ? / — Ploile cînd au plouat... / — De-mpînzit cin' te-a-mpînzit ? / — Luna cînd a răsărit. / — Lumînarea cin'ți-a pus ? / — Soarele cînd a fost sus. / — De-ngropat cin'te-a-ngropat ? / — Trei brazi mari s-au răsturnat, / Pe mine că m-a-ngropat. / — Fluieraș-ul un'l-ai pus ? / — Pe craca bradului sus. / Și cînd vîntul mi-o bătea, / Fluieraș-ul mi-o cînta, / Oile s-or aduna / Și pe mine m-or căta*[49].

Deci natura cu tot cortegiul elementelor ei vine să îngrijească de cel mort : ploile îl vor scălda, păsările îl vor jeli, luna cu razele ei îl va împinzi, soarele îi va aprinde lumînare la cap, iar vîntul îi va cînta din fluier vestind oile. Și astfel, doina aceasta, unul din cele mai desăvîrșite imnuri închinate naturii în poezia populară românească, ne prezintă un șir de frumoase personificări în care natura e arătată ca o mamă iubitoare ce are grijă de toți cei părăsiți de soartă. Dar multe din acest lanț de personificări — unde ceremonia înmormîntării este redată în chip figurat ca fiind îndeplinită de elementele naturii — se găsesc încadrate epic în *Miorița* : vîntul îi va cînta din fluier, oile îl vor plînge, brazii și paltinii îi vor fi nuntașii.

Fondul acesta însă oferea un teren foarte prielnic pentru fixarea motivului alegoric ce venea de aiurea, datorită potrivirii lor, căci foarte adesea alegoria are ca substrat personificarea. Procesul de alegorizare ce a urmat e ușor de înțeles : ideea morții care vine să subordoneze personificările ce vorbesc despre moarte n-are mult de schimbat. Unele personificări rămîn aproape neschimbate ca în fondul prim : soarele, luna, păsările ; numai că pe cînd mai înainte soarele personificat ținea lumînarea la capul mortului, luna îl împînzea iar păsările îl jeleau, acum soarele și luna îi vor ține cununa, păsările îi vor fi lăutari de nuntă.

La poloni, chestiunea nu e așa de complicată, fiindcă aici motivul alegoric, deși împrumutat de tot de aiurea[50], nu se fixează pe alt fond mai vechi, ci el însuși devine nucleul poeziei, după modelul aceleia de unde a fost împrumutat motivul.

Așadar, am văzut de la început că alegoria morții în *Miorița*, și în general în poezia populară, nu s-a născut în chip direct, fiindcă poporul nu-și imaginează moartea ca o nuntă; rămînea de presupus deci că s-a format pe cale indirectă, printr-un lung proces de alegorizare, datorită colaborării altor figuri de stil mai simple și mai iubite de popor : comparația cu nuanță de contrast și personificarea, iar la acestea adăugîndu-se și motivul pomenit al ascunderii morții. Totuși însă, examinînd și calea aceasta, argumentele pentru susținerea ei nu sînt mulțumitoare. Fără îndoială, a existat și un proces lent de alegorizare sau, mai bine zis, de o dezvoltare a alegoriei și o perfecționare a ei după ce ea a pătruns în poezia populară, însă ideea ei a venit din altă parte. Toate cauzele examinate — ori poate și altele — au putut ajuta motivul alegoric transplantat de aiurea la adaptarea lui și la ulterioara sa evoluție ; ele însă nu l-au putut crea. Să vedem dar de unde să fi venit acest motiv și cum va fi luat naștere.

---

[47] P. Papahagi, *Poezii populare aromâne*, p. 938.

[48] Poate că «soartea» și «soarta», cum e în cele mai multe variante, deși în graiul popular s-ar putea spune și *«Un'ți-a fost moartea să mori»*.

[49] Ov. Densusianu, *Flori alese*, București, 1920, p. 109.

[50] Și vom vedea de unde și cum.

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

[DESPRE CUGETARE]

(III)

Despre semnele concepturilor.
Priceperea şi despărţirea semnelor

Semn îndeobşte este un obiect simţibil, care sau din fire sau prin învoirea oamenilor este hotărît spre aceea că oferă de sine să deştepte în noi încă reprezentaţia astui obiect. Acest semn este sau firesc sau voiţelnic. Firesc semn este acela care este într-o firească legătură [1] cu lucrările însemnate ; iară voiţelnic, care numai prin buna plăcere a oamenilor este hotărît pentru a însemna vreun lucru. D[e] ex[emplu] mişcarea vinelor este semn firesc al vieţii ; schiptrul este semn convenţional [2] a stăpînirii cei mai înalte. *De semnele cele convenţionale* [3] se ţin asemenea şi terminii, vorbele şi cuvintele. Terminii sunt spuneri articulate, prin care statornicim şi împărtăşim altora concepturile noastre. Pentru aceea de atîtea speţii sunt terminii, de cîte sunt reprezentaţiile şi concepturile cele printr-înşii însemnate. Unii termini sunt cari în statornicie totdeuna însemnează aceeaşi înfăţoşare şi se numesc *proprii :* Socrat, Platon ; iară alţii cari sub tot aceeaşi însemnare cuprind mai multe înfăţoşări şi se numesc *universale*. Spre ex[emplu] fiinţă, animal. Mai pe urmă terminul este *technic*, care se întrebuinţează în ştiinţă şi măestrii.

Întrebuinţarea terminilor. Noi ca şi din fire legăm concepturile noastre de termine şi oricînd ne înfăţoşăm ceva, gîndim totodată şi despre terminul, cu care prin obicinuirea noastră este legată [4] o asemenea înfăţoşare. *De aici vine aceea că adeseori mai nainte ne aducem aminte de termini decît de concepturi, aşa încît se vede însăşi natura a fi rînduit terminii în chip de simboluri* prin care parte să ne statornicim şi să ne preînoim [5] în minte, în memorie cugetările noastre, parte să le împărtăşim altora pre acestea.

Folosul terminilor altul este în privire către noi înşii şi altul în privire către alţii. Terminii în privire către noi înşine ne aduc acel folos, *căci ne agiută memoria ; căci deşi legătura* [6] *terminului cu lucrul pre care îl însemnează se razimă singură numai pe buna plăcere a noastră,*

totuşi cu trecerea timpului într-atît ne deprindem cu dînsul încît se prefăce ca şi în natura noastră; în privire către alţii ne aduc terminii acel folos, *căci printr-înşii ne obicinuim a împărtăşi altora simţurile sufletului nostru.* Această folosire a terminilor este sau civilă sau ştiinţifică, precum sau în viaţa cea de comun sau în ştiinţă şi măestrii le întrebuinţăm, pentru a împărtăşi altora cugetele noastre.

Legile folosirii terminilor. În genere la întrebuinţarea terminilor în chip de lege ne poate sluji : ca să întrebuinţăm terminii însemnători nu săci, hotărîţi, proprii şi lămuriţi. / / [209 v].

Îndeosebit în privire către noi înşine la întrebuinţarea terminilor se cuvine să ni aducem aminte cumcă numai potrivit este să însemnăm unul şi tot acelaşi concept cu unul şi tot acelaşi termin. Iară în privire către alţii la folosirea terminilor cea civilă se cuvine a păzi această regulă : întrebuinţează aşa terminii, care să fie de ajuns pentru a putea întocmai zugrăvi altora simţurile sufletului nostru.

Însă în cît se atinge de folosirea terminilor cea ştiinţifică se cuvine să luăm aminte următoarea regulă : 1) să nu întrebuinţăm *termini tropici şi metafore,* pentru că aceştia fiind mai mult obicinuiţi la oratori şi poeţi, desfătează mai mult decît învaţă ; 2-a) să încungiurăm terminii *îndoielnici şi universali;* însă dacă din logica terminilor ar fi neapărat ca să întrebuinţăm terminii prin care se însemnează mai multe înfăţoşări, mai înainte se cuvine *a hotărî care înţeles are să se însuşească aşa unui termin, pentru ca aşa să se încongiure disputaţiile despre ziceri*[7]*;* 3-a) să întrebuinţăm terminii *însemnători* şi să marginim pre cele [cei] seci, de cari se află o mulţime la scolastici. 4-a) Terminii fie *înţeleşi,* ca nu cumva să nu se priceapă, precum s-au întîmplat multor din filosofii cei mai de curînd. Al 5-le. Mai pe urmă să nu întrebuinţăm termini *străini,* însă fiindcă descoperirile cele noua au nevoie de termini noi, carii n-au fost cunoscuţi vechimei, în ştiinţă ni-i iertat de-a întrebuinţa termini *technici,* fiindcă cu ajutorul acestora se însemnează pre scurt aceea ce altmintrelea ar trebui să se zugrăvească cu multe cuvinte.

Cuprinsul acelor semne, cu cari prin învoirea oamenilor sunt legate înfăţoşările noastre şi prin cari putem noi altora împărtăşi cugetările noastre se numeşte *limbă.* Acea limbă cu care *ne-am pomenit* şi prin care am cîştigat cea mai dintîi conştiinţă se numeşte limba *maternă sau naţională.* Deşi este adevărat cumcă cuvintele numai din obicei înseamnă cugetările noastre ; totuşi prin lungă deprindere se prefac aceste semne ca şi în natura noastră. Apoi fiindcă înfăţoşările pre cari le-am cîştigat din pruncie sunt mai vioaie şi mai trainice, pentru aceea limba cu care ne-am pomenit şi ale căreia cuvinte mai dintîi s-au tipărit în sufletul nostru, ni este *ca şi firească,* şi aceasta este pricina, pentru ce ni vine mai îndemînă a cugeta şi a ne împărtăşi cugetele noastre în limba maternă decît în orice străină limbă, pentru că cugetînd în limba noastră, *ca şi de sine ni se zugrăvesc dinaintea minţii înfăţoşările cele legate cu terminii acestei limbi;* şi oricînd înfăţoşări şi idei necunoscute voim să le cunoaştem, numai prin limba noastră putem să le cunoaştem. Limbi străine aşijderea numai prin mijlocirea ei suntem în stare de a le învăţa, căci terminii limbelor streine niciodată şi nicicacum ar fi în stare ca să deştepte vreo înfăţoşare în sufletul nostru, dacă nu s-ar cumpăni aceiaşi termini cu terminii limbei noastre şi chiar pentru că numai prin această

cumpănire pot terminii limbelor străine să deştepte în noi ideile potrivite lor, pentru aceea cugetarea într-o limbă străină fiind numai mijlocită, are de-a pururea oarece greutate, este oarecum silită // [210 v] şi nefirească. Aşijderea cîştigarea [8] ideilor celor necunoscute printr-o limbă străină, deşi nu este cu neputinţă, dară este oarecum sacă, *şi ideile prin un aşa chip cîştigate nu sunt niciodată aşa de vioae, ca acele ce izvorăsc din glasul limbei noastre;* şi [de] aceasta firește au pornit naţiile Europei cele culte de a-şi rezima luminarea şi cultura lor pe firească limbă naţională.

Cultura limbei ca o firească urmare a culturei cei dinlăuntru *cu toate că nu merge înaintea culturei cei dinlăuntru* [9], pentru aceea totuşi, ca cu atît mai sigur să propăşească îi trebuieşte oarecare îndreptare. Deci pe lîngă cîştigarea ideilor celor ce ni luminează mintea, se cuvine a lua aminte cumcă aceste idei atunci numai vor intra în comerţul naţional cînd se vor însemna cu terminii potriviţi în spiritul naţiei şi cu firea limbei naţionale. Deci firească cultură a limbei este însemnat obiect al literaturei.

Despre judecăţi (judeţuri)

[Priceperea şi părţile alcătuitoare ale judeţurilor.] Priceperea judeţurilor. — Noi nu numai formăm reprezentaţii şi judeţuri, ci şi hotărîm cum se au ele între sine, cînd se rapoartă către acel obiect pre care îl înfăţoşăm, şi aşa ni le închipuim cu această hotărîtă relaţie. Făcînd aceasta ni zicem a judeca. Puterea sufletului prin care lucrează aceasta se numeşte puterea judecăţii, iar productul acestei puteri judeţ. *Dacă am reprezentaţia Petru şi conceptul învăţătură, acum de-aşi hotărî eu cum se au acestea între sine raportîndu-se către obiectul pe care* ni-l arată şi cu această hotărîtă raportare mi l-aş înfăţoşa într-acest chip : Petru este învăţat sau Petru nu este învăţat, atuncia judec eu sau formez o judecată. Aşadar judeţul îndeobşte este acea lucrare a minţii, prin care hotărîm obiectiva cuviinţă a două sau mai multor înfăţoşări între sine, care hotărăşte spunîndu-se cu cuvinte se numeşte propoziţie sau enunciaţie (spunere). *Deci orice se va spune de judeţuri, aceea se va înţelege şi despre propoziţie* sau spunere.

Părţile alcătuitoare ale jud[eţelor]. Fiindcă judeţul în genere privindu-se este o speţie din cugetare şi apoi toată cugetarea are forma şi materia sa, pentru aceea şi fiecare judeţ se compune din *materie* şi din *formă*. Materia judeţului sunt acele înfăţoşări, a căror cuviinţă sau necuviinţă sau a cărora obiectiva relaţie hotărîtă se înfăţoşază în contşiinţă ; iară însăşi hotărîrea acelei relaţii alcătuieşte *forma judeţului.* P[entru] e[xemplu] : în acest judeţ : *filosofia este folositoare,* materia lui sunt concepturile *filosofia* şi *folositoare,* iară obiectiva hotărîre a acestei conveniri este forma dînsului.

Mai departe din înfăţoşările cele din judeţ, *aceea* căria se hotărăsc a i se *cuveni sau a nu i se cuveni mai multe alte înfăţoşări* şi care se închipuieşte a fi însuşi obiectul despre core se cugetă se numeşte *subiect ;* iară aceea care se însuşeşte subiectului în chip de notă se numeşte *predicat,* şi de aceea ori toată judecata trebuie de nu mai multe, cel puţin două înfăţoşări neapărat să fie de faţă. //[211v] Mai pre urmă însă împreunălegarea înfăţoşărilor celor ce sunt în judeţii se numeşte copce sau legătură (copula) şi se obicinuieşte a se închipui prin verbul a fi [10] (sunt), eşti, este

ş.a.m.d. Sp[re] ex[emplu] : Într-acest judeţ : omul este muritoriu, subiectul este omul, predicatul muritoriu iară împreună-legarea acestora este copce.

Fiindcă propoziţia nu este alta decît judeţul spus în cuvinte, pentru aceea şi însăşi propoziţia are materie şi formă şi [se] alcătuieşte din subiect, predicat şi copulă, însă aceste părţi nu se pun totdeuna toate de faţă într-o propoziţie, ci acum una, acum alta se trece. Astfel de propoziţii din care lipseşte vreuna dintr-acele părţi se numeşte logiceşte *nedepline* — tainice, — cari din împotrivă stau acelora în care toate acele părţi se pun de faţă şi care se numesc logiceşte depline. D[e] e[xemplu] : Plouă, vieţuiesc sunt propoziţii tainice şi logiceşte aşa se pot desface : *cerul este plouător, eu sunt vieţuitoriu.*

Însemnare. Adeseori sunt în judeţuri afară de subiect şi predicat şi alte adăogări, care *se numesc afecţii ale subiectului* sau ale predicatului. Pentru ex[emplu] în acest judeţ : Sufletul omenesc din firea sa nemuritoriu este, doritoriu de bunuri vecinice, acest adăogămînt *din firea sa nemuritoriu* [11] este afecţia subiectului sus arătat, însă acest de bunuri vecinice este afecţia predicatului doritoriu.

Despărţirea judeţelor

În logică se despart judeţele în două, adecă sau precum se privesc în sine sau precum se cumpănesc laolaltă. Privirea cea dintîi se numeşte dinlăuntru sau absolută, iară cea de-a doua din afară sau relativă.

Despărţirea judeţelor în privirea cea dinlăuntru. Tot judeţul în sine privindu-se se poate despărţi după 4 momenturi, adecă după *cîtăţime, calitate, relaţie* şi *modalitate ;* pentru că numai aceste patru întrebări se pot forma despre fiecare judeţ, adică :

1) *Cît de mare* este întinderea în a căreia privire se cugetă predicatul ? sau despre cîte lucruri se cugetă ceva ? şi aceasta este cantitatea.

2) *Ce se cugetă* despre obiect ? sau cum este predicatul ? şi aceasta este calitatea.

3) *Cum* se are subiectul către predicat şi aceasta este relaţia.

4) Cum se numeşte laolaltă subiectul cu predicatul prin punerea cugetării şi aceasta se numeşte modalitatea judeţului.

Despărţirea judeţelor în privirea cantităţii

Judeţele în privinţa cantităţii sunt sau universale sau singulare.

Universal judeţ este în care se însuşeşte sau se tăgăduieşte subiectului predicatul după toată extensia lui, pentru ex[emplu] : Toţi oamenii sunt muritori sau nici un om nu este fără de minte. Particular judeţ este în care predicatul i se însuşeşte sau i se tăgăduieşte subiectului numai după orişicare şi hotărîtă parte a extensiei sale. P[entru] ex[emplu] : Unii oameni sunt buni, unii oameni sunt nu buni. Singular judeţ este în care predicatul se însuşeşte sau se tăgăduieşte aşa unui subiect // [212v] care este numai o înfăţoşare singulară, p[entru] ex[emplu] : Cicero este principele eloquenţei.

Despărţirea judeţelor în privirea calităţii. În privirea calităţii tot judeţul este sau afirmativ sau negativ şi fiindcă într-o afirmaţie şi negaţie nu este un ce de mijloc, pentru aceea judeţele în privirea calităţii nu

se pot desprăți mai departe. Afirmativ județ este prin care se hotărăște a se cuveni predicatului subiectul sau în care predicatul pune ceva în subiect și [12] pentru aceea este notă pozitivă a subiectului, p[entru] ex[emplu] : Petru este învățat ; iar negativ județ este în care se spune cumcă nu se cuvine predicatul subiectului, sau în care predicatul ridică ceva din subiect și așa este notă negativă a subiectului. P[entru] ex[emplu] : Petru nu este învățat. Însă pentru ca județul să fie logicește [13] negativ, particula negativă are să fie nemijlocit înaintea notei, fiindcă altmintrelea va fi județul logicește afirmativ. D[e] ex[emplu] : Sufletul omenesc este nu materie. Negația deși este nemijlocit înaintea copulei totuși niciodată nu se atinge de copulă, fiindcă de s-ar atinge de dînsa, totdeodată ar și ridica-o și așa ar rămînea înfățoșările fără de copulare, adecă nu s-ar naște nici un județ.

Din aceste urmează cumcă județele după cantitate și calitate au 4 forme, adică 1) Sunt județele universal-afirmative ; 2) universal negative, d[e] ex[emplu] : nici un viţiu nu este stimabil ; 3) particular-afirmative, d[e] ex[emplu] : unii români sunt buni patrioți ; 4) particular-negative, d[e] ex[emplu] : unii români nu sunt buni patrioți.

[Sfîrșit]

---

[1] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *încopciere*, șters.
[2] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *voițelnic*, șters.
[3] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *voițelnic*, șters.
[4] Scris deasupra ; inițial : *încopciată*, șters.
[5] Urmează semnul : +, iar pe 209 cu cerneală roșie : *Recognition im Begriff.*
[6] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *încopcierea*, șters.
[7] Deasupra, cu cerneală roșie : inițial *cuvinte ;* păstrate amîndouă formele.
[8] Scris deasupra, cu cerneală roșie.
[9] Sublinierea cu trei linii cu cerneală roșie.
[10] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *a fi*, șters.
[11] De aici mai departe sublinierile cu cerneală neagră.
[12] Urmează : *de aceea*, șters.
[13] Urmează : *afirmativ*, șters.

Relativ la textul eminescian de logică

Semnalat mai întîi de către Al. Rădulescu-Pogoneanu (Convorbiri literare, *1906), fragmentul inserat între filele 191 și 214 ale* ms. *2258, a rămas, în mod surprinzător, și cu totul nejustificat, în afara investigațiilor — chiar și a acelora care au frecventat, nemijlocit, tezaurul de manuscrise eminesciene (singurele, de fapt, în măsură să-l aprecieze). Vorbind despre arhaismele întrebuințate de Eminescu în traducerea* Criticii raţiunii pure, *Rădulescu-Pogoneanu amintea* «o curioasă lucrare ce se află printre hîrtiile sale, un caiet ce pare a fi, după scris, cam din aceeași vreme cu începutul acestei traduceri [...] și cuprinde un fragment dintr-un curs de logică [...] într-o limbă de un arhaism și mai neașteptat». *În continuare, el exemplifică, reproducînd începutul însemnărilor în cauză :* «Iară aceea ce se cugetă se numește obiectul cugetării» *etc. Și cam aici au rămas lucrurile timp de mai multe decenii.*

Pornind de la existența în textul eminescian a unei terminologii asemănătoare aceleia din lucrările ardelenilor (Micu, Bărnuțiu, Cipariu, Laurian) și, îndeosebi, în atîta cît știm din cursul de filosofie predat de Eftimie Murgu (fragmentele publicate în anul 1969 de I. D. Suciu și «tabla de materii» *a* ms.

de la Iași (III 15), identificat ca aparținînd lui Murgu de către Emil Diaconescu, în 1957), mi s-a confirmat, la fața locului, ipoteza conform căreia, în timpul funcționării sale ca bibliotecar, Eminescu a cunoscut, ba, mai mult, a preluat, cu unele modificări de lexic, transcriere și de accent, fragmente din manuscrisul păstrat la Iași. Sarcina următoare era aceea de a determina motivele pentru care Eminescu a cercetat tocmai în acea perioadă și în acest fel lucrarea lui Murgu, respectiv de a detecta evntualele ecouri ale acesteia în opera eminesciană. Primele rezultate ale acestor demersuri, care: 1. — au identificat ms. în cauză ca fiind un extras, selectiv, din cursul lui Murgu; 2. — i-au indicat motivele și importanța în economia operei eminesciene, au fost publicate în revistele clujene Tribuna (Mihai Eminescu și Eftimie Murgu, 15 ian. 1976, p. 5) și Napoca universitară (nr. 8/1976, pp. 8—9 și 10; în acest număr au apărut și cîteva «episoade» din ms. Murgu—Eminescu).

În legătură cu datarea: considerăm că perioada propusă de Rădulescu-Pogoneanu poate fi acceptată și chiar precizată; nu numai grafia, ci și complexul de preocupări ale poetului plasează executarea extrasului, cu toată probabilitatea, în toamna anului 1874. Este vorba, în această perioadă, de: 1. — eforturile lui Eminescu de a transpune în limba română Critica rațiunii pure, travaliu în cadrul căruia el s-a confruntat cu fundamentale probleme de limbă, asemănătoare, mutatis mutandis, acelora de care s-a izbit la vremea lui — și el într-o situație de pionierat — Eftimie Murgu; 2. — în toamna anului 1874, Eminescu a suplinit cursul de logică predat de Al. Xenopol la Iași; 3. — în același timp, lucrînd ca director al bibliotecii, Eminescu a avut răgazul și ocazia să consulte lucrări rare și în manuscris, între care, fără îndoială, textul lui Murgu.

Determinarea perioadei în care Eminescu a venit în contact cu manuscrisul primului curs de filosofie expus în limba română în capitala Moldovei (1834/1835), ne apropie de motivele care l-au îndemnat la această activitate: nemijlocit traducerea Criticii rațiunii pure și lecțiile de logică de la Iași și, într-o explicație mai generală, interesul său constant față de cultura română, față de limba «veche și înțeleaptă» a ei. Pledează în favoarea acestei motivații preferința lui Eminescu pentru capitolul «Analitica» din cursul lui Murgu, capitol care prezenta unele afinități cu partea tradusă din Kant. Iată o probă: «Kant în Critica socotinței curate, cu următoarele cuvinte închipuiește principiul contrazicerii [:] Nu se cuvine subiectului acel predicat care i se împotrivește» (ms. Murgu—Eminescu). Un pasaj înrudit, în traducerea din Kant: «Principiul: că nici unui lucru nu i se poate atribui un predicat, care-l contrazice, se numește principiul contradicției». Că putem pune la încercare și o finalitate didactică a extrasului o demonstrează și faptul că, deplîngînd inexistența unui manual (tipărit) de logică, poetul își exprimă intenția, tocmai în toamna anului amintit, de a realiza o astfel de lucrare (v. scrisoarea sa din 4/16 noiembrie 1874, în Convorbiri literare, 1919, p. 398). Dealtfel, așa cum arătasem și în 1976, însăși traducerea Criticii... lui Kant, prestație în contextul căreia autorul său îl cunoaște pe Murgu, începe în perspectiva unei cariere didactice, Eminescu traducîndu-l pe Kant nu atît «pentru sine însuși» (cum opinează C. Noica), cît pentru a-l utiliza în activitatea didactică sugerată cu insistență lăudabilă de ministrul Titu Maiorescu.

Referitor la maniera în care Eminescu îl preia pe Murgu, menționăm și acum că el operează unele modificări de cuvinte (astfel, în loc de «semnile conceputilor», scrie «formele conceputilor»), actualizează scrierea unor termeni și face anumite sublinieri în textul personal. Între ecourile posibile ale lui Murgu s-ar putea lua în discuție înlocuirea conceptului de «judecată» din «prima lectură» cu acela de «județ», pînă în 1877, cînd, probabil sub înrîurirea lui Maiorescu și a propriei evoluții, revine la forma «judecată».

Eugen S. CUCERZAN

Unele precizări finale

Problemele fundamentale ce se pun în legătură cu acest text eminescian, rămas în manuscrise mai bine de un secol, sînt cele ridicate de profesorul Anton Dumitriu, în scrisoarea sa, publicată în numărul trecut al revistei (p. 75—76). Încercăm să răspundem în limita informațiilor de care dispunem pînă acum.

Studiul comparativ al textului lui Eminescu și cursul lui Eftimie Murgu de logică păstrat la Biblioteca Centrală Universitară «Mihai Eminescu» din Iași, sub cota III—15, la care trimit cercetătorii, demonstrează că Eminescu pornește de la o copie a acestuia, ce urmează să fie identificată. Sînt prea importante deosebirile între textul poetului și cel al cărturarului transilvănean, ca să nu fie luate în considerare. Am grupa aceste deosebiri în mai multe categorii :

1) În textul lui Eminescu sînt omise toate titlurile prin care se marchează secțiunile cursului.

2) Se omite numerotarea paragrafelor.

3) Se omit notele marginale, care nu se putea să nu rețină atenția poetului.

4) Se omit sublinierile, foarte numeroase în cursul lui E. Murgu.

5) Eminescu introduce, în partea finală, sublinieri cu cerneală roșie.

6) Întîlnim omisiuni în text și adaosuri ce nu se află în cursul de logică.

Epoca în care face Eminescu această copie trebuie pusă înainte de 1876. Grafia, hîrtia, cerneala arată că textul se situează, ca vîrstă, între *Geniu pustiu*, romanului lui Eminescu din epoca preuniversitară și *Critica rațiunii pure*, tradusă de poet în epoca studiilor universitare. Merită să rețină atenția și formatul foilor, care este și cel pe care este așternută traducerea tratatului lui Kant. Eminescu putea ajunge la o copie a cursului lui Eftimie Murgu în biblioteca lui Aron Pumnul, profesorul său la Cernăuți. I. A. Rădulescu-Pogoneanu își punea această întrebare încă în 1906, în comentariile sale pe marginea traducerii tratatului lui Kant. «Ce să fie acest ciudat curs de logică ? — se întreba el. O copie de pe vreun curs al lui Aron Pumnul, ori al vreunui profesor de la Blaj, ori de pe vreo carte veche ?» Biografii lui Eminescu semnalează prezența în biblioteca lui Aron Pumnul a unui manuscris de logică, fără să dea alte amănunte. Discuții se poartă, încă în secolul trecut, în legătură cu un manuscris de «filozofie poporală», din biblioteca lui Aron Pumnul, ce se presupunea că intrase în posesia lui Eminescu. Samson Bodnărescu relatează că poetul citește mai multe pasaje «din acest manuscript» la una din ședințele Junimei ieșene. Nu se știa dacă este manuscrisul din biblioteca lui Aron Pumnul sau o copie după acesta (*Tribuna*, nr. 2, 14 ianuarie 1982). Cum în manuscrisele lui Eminescu nu se păstrează decît acest text de logică, este de presupus că poetul citește pasaje din această copie. Este posibil să fi citit tocmai pasajele subliniate cu cerneală roșie și unde găsim și o însemnare, cu aceeași cerneală, ce nu se află în cursul de logică. Eminescu revine asupra textului la o dată mult mai tîrzie copierii lui, probabil cînd ia apărarea *Logicii* lui Maiorescu, în 1877.

Împărtășim opinia profesorului A. Dumitriu, după care Eminescu își face această copie, ca instrument de lucru, în vederea traducerii tratatului lui Kant. Nu este însă de pierdut din vedere nici interesul ce-l arată Eminescu vechiului scris românesc și «limbii cronicilor bătrîne». Interesant de observat că Eminescu intervine cu sublinieri cu cerneală roșie tocmai în expunerea din cursul de logică privind problemele de limbă.

Existența cursului lui Eftimie Murgu în fondurile Bibliotecii Centrale Universitare „Mihai Eminescu" din Iași este semnalată de Emil Diaconescu în *Iașul literar*, în 1957, fără să se facă legătura cu textul eminescian. Meritul îi revine, în această privință, lui Eugen S. Cucerzan, care publică și fragmente din textul eminescian în *Napoca Universitară* din 1976. Stadiul în care se găsesc instrumentele de lucru la noi explică pierderea din vedere a unor contribuții valoroase, însă care, îngropate în publicații cu circulație restrînsă, pot scăpa din atenția cercetătorului. Nu a fost în intenția noastră să frustrăm pe nimeni și numai cine nu ne cunoaște ne poate suspecta de asemenea practici. Aducerea în discuție a acestor contribuții este — credem — o reparație suficientă pentru scăparea noastră din vedere.

Pe de altă parte însă, considerăm că Eugen S. Cucerzan va fi de acord cu noi că spicuirile fragmentare dintr-un text de Eminescu nu pot suplini tipărirea lui integrală. Şi aceasta cu atît mai mult cu cît spicuiri, precum cele din *Napoca Universitară*, nu sînt în măsură să ofere o imagine a fizionomiei manuscrisului eminescian. Este suficient să arătăm că din capitolele publicate de noi în numărul trecut nu se reţin decît cîteva fraze, şi acelea frînte de paranteze, prin care se elimină, nu ştim ce anume. Numai un exemplu : «Concepturile în privire către treapta şi modul conştiinţei în care ni le înfăţişăm se despart în *chiare* şi *întunecoase* (...), în *lămurite* şi *nelămurite* (...), în *deplinite şi nedeplinite* (...) ; mai pe urmă se despart în concepturi 1. cu putinţă, 2. aievnice şi 3. neapărate».

Profesorul Anton Dumitriu atrage atenţia, pe bună dreptate, asupra importanţei terminologiei latine din acest manuscris. Parantezele marchează de fapt expulzarea acesteia din textul poetului.

Descifrarea lui Eugen S. Cucerzan este şi ea defectuoasă. Cuvinte ca : *fapta, înfăţoşam, împrotiveşte, pomenit* sînt transcrise : «faţa», «înfăţişam», «împotriveşte», «format» ; expresii ca : *din contra, nu se suferă una pe alta, va să însemneze, răspunde cu tăgăduirea* sînt transcrise : «din potrivă», «nu se suferă unele pe altele», «sau să însemneze», «se cuprinde cu tăgăduirea».

Editorul din *Napoca Universitară* confundă pe *s* cu *f*, şi-l învinovăţeşte pe Eminescu, implicit, de infidelitate faţă de cursul lui E. Murgu. «Despre formele („semnele" la E. Murgu — n.n.) *concepturilor*» Confuzia între *s* şi *f* se extinde şi la *p* şi *f* şi mai jos expresia *ne-am pomenit* devine «*ne-am format*».

Erorile de transcriere sînt explicabile, pînă la un anume punct, ţinînd seama de dificultăţile întîmpinate în descifrarea scrisului eminescian. Nu se poate invoca însă nici o justificare pentru «corectarea» textului unui scriitor. Un exemplu. «*...au şi obicinuit filozofii a numi acel princip*» devine «Filozofii au obicinuit a numi acel princip».

Aduc cele mai calde mulţumiri profesorului Anton Dumitriu, precum şi cercetătorilor N.A. Ursu (*Cronica*, an XVIII, nr. 17, 6 mai 1983) şi Eugen S. Cucerzan (*Tribuna*, an XXVII, nr. 22, 2 iulie 1983) pentru elucidarea unor probleme legate de acest text de logică. Contribuţia noastră se mărgineşte la publicarea sa integrală, într-o transcriere pe cît posibil fidelă şi fără intervenţii arbitrare în scrisul eminescian.

D. VATAMANIUC

O SATIRĂ VERSIFICATĂ DIN SECOLUL AL XVIII-lea

Scrisă sub formă de dialog versificat *între un preot şi un călugăr* [1], Învăţătura cu certare a *lui Răducanu, logofăt de divan din Ţara Românească, este o satiră socială, vehementă şi cam incoerentă. Ea se păstrează într-un codice miscelaneu a cărui compoziţie este grăitoare pentru nivelul lecturilor alcătuitorului său. Pomenit prin documentele divanului Ţării Româneşti* [2], *Răducanu logofăt, funcţionar laic cu lecturi preponderent bisericeşti, moralizează în spiritul eticii primar creştine. Interesant este faptul că Răducanu ţine să mărturisească paternitatea sa asupra versurilor respective* («Acest fel de istorie / Să se ştie cine-o scrie / Răducanu log(ofăt)...»), *lucru mai rar întîlnit în codicele de acest gen. Desigur, în ciuda afirmaţiei copistului, nu putem avea siguranţa că textul îi aparţine întru totul. Există unele elemente totuşi care fac ca dialogul de mai jos să poată fi încadrat în contextul literaturii din Ţara Românească de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea (o puternică notă polemică, virulenţa expresiei) şi care îl indică pe*

[1] Între numeroasele producţiuni de acest gen din literatura veche nu am întîlnit niciuna care să fi putut constitui modelul literar al scrierii pe care o prezentăm mai jos.

[2] Vezi *Documente privind relaţiile agricole în veacul al XVIII-lea în Ţara Românească*, BAR, pach. 75, doc. 93 din 1795.

logofătul de divan ca autor al textului (o serie de slavonisme de cancelarie, unele prezente chiar în documentele copiate de el). Mărturia originalității textului este susținută de frecvente evadări din tematica tradițională a textelor parabiblice și de vehemența protestului social, a cărui adresă de altfel nu este prea bine definită, autorul amestecînd se pare obscure resentimente personale în probleme de înțeles social mai larg. Imaginînd un dialog între un preot și un călugăr, Răducanu îl acuză pe călugărul respectiv că ar fi ales calea monahală numai pentru a scăpa de presante obligații lumești (spre a evita o căsătorie): «Părinte, dar de ți-au plăcut în lume / Ca să faci tot felul de glume / Că ci te-ai călugărit / De nu te-ai căsătorit / Să dai lumii ce este plata / Și să fii în vorbă cu fata?». Se pare chiar că acest subterfugiu al călugăririi a mai avut și nefastul rezultat de «a băga pre altul în nevoe». Interesant este faptul că imaginea morții, des întîlnită în «versurile» de prin manuscrisele veacului al XVIII-lea, nu mai este asociată aici cu motivul vanității celor lumești, ci cu anunțarea unei teribile și imediate judecăți terestre.

Limba în care este prezentată puniția călugărilor nevrednici conține multe slavonisme, predominînd cele de origine sud-slavă. Deși majoritatea cuvintelor slave folosite în text au drept sursă slava bisericească, multe dintre ele îi sînt cunoscute lui Răducanu nu numai din textele religioase, ci și din documentele de cancelarie pe care le copia. Astfel volnicie (sl. volinŭ — spontan, voluntar) apare aici în expresia «a-și da gurii volnicie», cu un sens mai apropiat de cel originar, dar îl întîlnim de mai mutle ori și în documentul din 1795, citat mai sus. Influența acțiunii de copiere a documentelor se manifestă în direcția conservării sensurilor cuvintelor și în alte cazuri: zglobiv (răutăcios, nebun) — «Ce ai inimă zglobivă / De stai Domnului împotrivă»), citeț (cel care citește în biserică; forma moldovenească este ceteț), obidă (injurie), a dojeni (a prigoni, a urmări), bold (furcă de «îmboldit» vitele; în Moldova, sensul este ac, ac al unei insecte). Alteori conservatorismul privește grafic: pohfală (cinstire, alai; la Cantemir apare forma pofală). Formele specifice muntenești sînt destul de dese: a porocli, a răsipi (sl. rasypat'; forma moldovenească — a rîsipi). Am întîlnit în text mai multe cuvinte cu o circulație redusă în limbă sau cu sens neclar, unele folosite probabil numai din necesitatea obținerii rimei: «Nu te îmbrăca în tambar / Și pui mîna în buzunar / Și te mînii ca un dămbar» (tîmbariu — stofă, haină de stofă; etimologie multiplă; dămbar — neatestat; etimologie sl. damla?).

Abundă, în special ultima parte a sfaturilor, în distihuri cu caracter sentențios, prevestind copioasa curgere a versului antonpannesc: «Ce-ți plătește îmbrăcămintea / Dacă nu-ți slujaște mintea» ;plătește — valorează); «Gluma cea cu dezmierdare / Duce sufletu-n pierzare»; «Nu da banul cu dobîndă / Că faci dracului izbîndă / Nu da banul pe păcate / Ca cum ai da pe bucate / Că dobînzile păcatelor / Iau fruntea bucatelor; Nu îngropa aurul, argintul / Ca să nu-l mănînce pămîntul». Apar de asemenea într-un număr mare locuțiuni, expresii de sorginte populară: nu-ți este aminte, nici de leac, a-și pune gurii stare, a fi în fruntea bucatelor (a fi în capul mesei, primul căruia i se aduc bucatele la masă), a purta ponos (a avea nume rău, poreclă; întîlnit și la Anton Pann: «Ce e frumos,poartă ponos»).

Lipsa unității de concepție a versurilor și lipsa experienței în versificare fac ca multe pasaje să fie lipsite de sens. Virulența protestului social este fără îndoială cu totul deosebită pentru această epocă, dacă ținem seamă de faptul că autorul nu incriminează o partidă boierească de pe pozițiile alteia și nici nu face ceea ce se cheamă «polemică religioasă», ci întreprinde un fel rechizitoriu social. Din păcate nu întotdeauna «indignarea face versul».

Mihai MORARU

[3] În cuprinsul miscelaneului (BAR, ms. rom. 1414), copiat între 1780—1783, în afara satirei reproduse mai jos (ff. 51 —55), mai găsim : vieți de sfinți (Macarie preafericitul, Ioan Colibașul, Alexie-omul lui Dumnezeu, Iuliana, Eustatie Plachida), *Archirie și Anadan*, fragmente din *Floarea Darurilor, Varlaam și Ioasaf, Vinerile preste an, Minunile sfîntului Sisoe* etc. Pentru descrierea completă a ms-ului, V. Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, vol. I, *Cărțile populare laice*, sub îngrijirea științifică a lui I. C. Chițimia, Edit. Academiei, 1976, p. 127—129.

[ÎNVĂȚĂTURĂ CU CERTARE]

Această mică cărticică
Scrisoare pré puțintică
Iar cu[v]inte
Aduse aminte
La tot omul făr de minte
Învățătură cu certare
Celui mic și celui mare
Ce nu-ș pune gurii stare
Ci umblă în chipu urșilor
Pe vremea porumbilor
Și le pare că n-au moarte
Și din lume nu-i vor scoate.
Acest fel de istorie
Să se știe cine o scrie
Răducanu log[ofă]t.

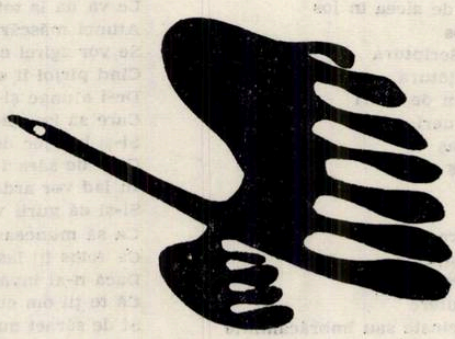
Către călugărul popa își jălui
Dar crezu de l-ar milui,
De ci i-au dat Dumnezeu
Să dea și fratilui său.
Călugărul, popa,
în loc de l-ar milui
Începu a-l dojăni
Grăind multe cuvinte
Și cu tot felul de jurăminte.
Diiaconul de obidă
rău se necăji.
Pre călugărul popa
rău îl dojănește
Și din gură îi grăiește :
[Popa :] — Părinte, lasă-te de glume,
Că ai eșit dintr-această lume
Și te-a pus alt nume.
Lasă-te, părinte, de rele
Și de tot felul de bîrfele
Pentru ca să nu mergi la iad cu ele.
Întoarce-te spre fapte bune,
De ț-e voia să dobîndești înțelepciune
Ține-ți porunca
care te-au dat-o Dumnezeu
Și stăpînul tău.
Datu-te-au bogăție
Să o aibi în cer la împărăție
Numai împărțindu-o la săraci
Ca să scapi de cumpliți draci.
Și din cît îți iaste neputința
Muncește de-ți ține credința
Ci din cît poți, dă îmbrăcăminte
Ca să afli la cer vășminte.
Silești-te spre milostenie
Că vei afla în cer spășenie.
Înfrînge-ți trupul, nu-i da voe,
Că te bagă în nevoe,
Că hrana bună și beția
Să întărește spre curvia
Și îți închide împărăția.
Ci gluma cea cu dezmierdare
Duce sufletul în pierzare.
Nu da banu cu dobîndă,
Că faci dracului izbîndă.
Și nu da banu pe păcate
Ca cum ai da pe bucate,
Că dobînzile păcatelor
Iau fruntea bucatelor
La ospățul dracilor.
Nici glumi cu neveste
Că moartea vine făr-de veste,
Nici știim zioa, nici ceasul
Cînd ne va peri glasul.
Și ce-ți plătește îmbrăcămintea.
Dacă nu-ți slujește mintea.
Ferești-te de păcat
Și de tot lucrul cel spurcat,
Că bătrînețile te învață
Iar căruntețile își stă în față
Și-ți zic că să te înțelepțești
De rele să te ferești.
Acum lasă deșărtăciunea, puni-o jos
Ca să-ți fie de folos
Că acolo unde vei merge
Și fiind tu cap de lege
Nu știi cum ți se va alege,
Că faptile îți vor sta în față
De-ți va fi mai mare greață.
Ci de multe fapte rele
Dracii vor scrișni cu dinți în măsele
Și vor începe a te trage
În jos la iad ca să te bage
Și pre care îi vor apuca
În veac nu-i vor mai lăsa
Pentru aceia mă sămăresc
Ca un părinte sufletesc.
Și șăzînd la mănăstire,
Ține-te de dreptate
Și te lasă de păcate
Pentru că cine dreptatea o iubește
Dumnezeu îl pomenește
Și acela unde să pomenește
Și de lucru bun să apucă
Dumnezeu îi ajută,
Că fiind bun și smerit
Nu vei fi un om perit.
Atuncea vor ținea toți cu tine.
Și, cînd te vor grăi de bine,
Rabdă să fii zăbavnec,
Nu te pripi la mînie
Ca să nu cazi în urgie
Că astăzi, mîine cinstit
Apoi batjocorit.
[Călugărul ?] :—Ce-ți rîzi de călugărie ?
Mai bine în pustie,
Pentru că cei ce să călugăreasc
Sînt în cinu îngeresc
Iar aceia strălucesc.
Că trupul iaste tină
Iar sufletul lumină
Și cîți pe unde te întîlnesc

Să pleacă dă te sfințesc.
Dar cine iar acum
din cîți sînt pre pămînt
Numai unul iaste sfînt.
Cînd strănută zice : Spăsește !
Alt cuvînt nu grăește.
Iar nu ai [ai] gură să grăești
Certînd să dojănești
Nu mai bine dumneata,
Au cum vei vrea,
Molitva ta,
Ce ești cu inimă zglobivă
De stai Domnului împotrivă
Și-ți place cînd te sfințește
Dar nimic nu-ți folosește
Cîți de ce treabă te va sfinți
Și trupul ți să va împuți
Și mulți dintr-înșii să împizmesc
Pentru căci nu-i sfințesc,
Ci vai de ei mai rău greșăsc
Nu e minune de unul mai mare
Ci din cei prești fieștecare.
Părinte, acum să te întristezi
Ci ca abate în jos de vezi :
Nu da trupului voință
Ca să nu cazi din credință,
Înfrînează-l cu zăbale
Ca să nu dai de zmintea[le].
Înfrînează-l trupul cu post și cu răbdare
Ca să [nu ?] cazi în greu mai mare.
Că voi sînteți sarea lumii
Și vă dați bîrfeli[i], glumii.
Ține-ți pravila îngerească
Răul să nu te biruiască
Tot rupul să-ți răcească.
În inimă fie-ți rece
Și de toate pohtele îți vor trece.
Nu îngropa aurul și argintul
Ca să nu-l mănînce pămîntul,
Ci tot fă cum te-am spus mai sus
Scriptura încă te-au spus :
Nu intra la masa Domnului
cea de taină fiind întinat
Că haina pe tine să va aprinde
Și focul de veci te va coprinde.
Ascultați, fraților, de aicea în jos
Mai bine și de folos
Iar vedeți ce zice Scriptura
Legea a toată învățătura
Zice să nu fii lacom de averi
Și să gîndești la mueri
Zice să nu fii armaș
Și ciocoi de la oraș
Nici un bine
Vai de tine
Ci precum Scriptura învață
Numai orbilor povață
Ferești-te de cădere
Dacă n-ai nici o putere
Nu te pune de fă cinste sau îmbrăcăminte
La trup făr-de minte
Iar de frații lui H[risto]s
Îți rîzi și le pui ponos.
El cere să-l miluiești
Tu zici : N-am, tăgăduiești,
far de unde iaste să te ferești
Tu dai să te făleși
Iar fă[cî]nd însuți de mîncare
Sau din frați fieștecare
Slujind dumnezeirii în trei fețe
Rugîndu-te ca să te învețe
Ale cărți[i] să le vezi,
Fapte bune să lucrezi.
Nu te îmbrăca în tambar
Și pui mîna în buzunar
Și te mînii ca un dambăr
Și umbli cu haine frumoase
Și pre săraci îi lași făr de oase
Bătîndu-i pe dreptate
Și fie-ți ție ca un frate.
Și vă pare că n-aveți moarte
Și din lume nu vă vor scoate.
Și acest năravi al vostru
Strică și binele nostru.
Deci cînd iaste o sărbătoare
Voi o faceți lucrătoare
Nu te mai saturi de clacă
Gîndești că Dumnezeu va să-ți tacă.
Ce stai cu mîinile în șolduri
Și iei pe săraci în bolduri,
Dîndu-le cu bățul pe spinare
Și tot strigi în gura mare
Ca să lucreze mai tare.
Măcar că nu le dai nimică
Și tot îți pare zioa mică.
Seara mergînd săracii flămînzi
Și bătuți să duc blestemînd
Iar tu băut și mîncat
Și zici că tot tu ai lucrat.
Te semețești cu bani
Și-ți iaste nădejdea în țigani.
Iar să vezi cum te vor scoate
Din iad și de la moarte,
Că cei ce să hrănescu cu bățul
Lua-i-va dracul de gît cu hățul
Și-i vor băga la închisoare
De le va da mare strînsoare
Și la zioa de judecată
Le va da la toți plată.
Atunci măscărici[i]
Se vor zgîrci ca arici[i]
Cînd pîrjol îi ocolește,
De-i ajunge și-i pîrlește.
Care să învață de la draci
Și-și bat joc de săraci,
Cine de săraci își bate joc
În iad vor arde cu foc.
Și-și dă gurii volnicie
Ca să muncească în vecie.
Ce folos îți iaste de gură
Dacă n-ai învățătură,
Că te ții om cu frică
Și de săraci nu-ți este milă,
Și de ești mai mare și de cinste,
Ce-ți ieși afară din minte ?

Bine să te socotești
Ca să nu te poroclești
Că precum îți va fi mintea
Așa îți va fi cinstea
[Popa ?] : — Părinte,
dar de ți-au plăcut în lume
Ca să faci tot felul de glume
Că ci te-ai călugărit
De nu te-ai căsătorit
Să dai lumii ce este plata
Și să fii în vorbă cu fata,
Ci de a ta bunăvoie
Bagi pre altul în nevoie
Ci de faci păcatul
Că-ți pui pre altul
De ce îți bați joc de al tău frate
Cînd îl vezi la greotate ?
Că de ale lui cuvinte
Nici de leac nu-ți este aminte
Că ucenic lui H[risto]s te-ai băgat
Și de dînsul te-ai lăsat
Și te-ai apucat de păcat
Și de lucrul cel spurcat.
Ci tot lăcomești la bani
Au știi lungime de ani ?
Fraților, păzi-ți-vă,
ca și mulți din ceilalți
Că lumea aceasta ieste înșălătoare
Și viața trecătoare,
Că de nu vă veți preatrufi
Foarte fericiți ați fi
Și citeț sau cărturareț
Să nu fie măreț.
Fraților, păzi-ți-vă de curvie
Și de spurcata necurăție
Ca să fiți cu H[risto]s în vecie.
Grele vă par învățăturile
Dar mai grele sînt săcurile
Că numai cît te găsește
Îndată te pocăește.
Ci acum cine aceasta o vor citi
Cu capetele vor clăti
Zicînd că nu este nici de treabă
Lucrul lor să nu le fie cu ispravă.
Nimic să nu vă scîrbiți
Sau ceva rău să gîndiți
Căci eu aș vrea să fiți
toți spășiți
Și de îngeri păziți.
O curvă de muere
Ia multă avere
Cu drag cum amăgește
Pe toți mari și mici
Călugări și vlădici
Care pe unde te întîlnește
Numaidecît te îndrăgește.
Nu voiu să te răsipesc
Ci tot să te mai grămădesc
Și într-a cui mînă încape
Nicidecum nu mai scapă.
Și care te dobîndesc
Nu te prea foarte vădesc
Ci tot să chieltuiesc
Pînă să sărăcesc
Încă și viața le trece
Și intră în pămînt rece
Iar cum că averea tot trăiește
Și pre alți[i] amăgește.
Că lumea iaste într-o... (?)
Nu așteaptă sfîrșit să vie.
Cînd faceți prăznuiri
Pe la sfintele mînăstiri
Și cînd faceți Domnului cinste
Atuncea vă ieșiți din minte,
Că săturați pre cel sătul
Care are din destul.
Aceia în cinste și în pohfală
Iar pe săraci îi dați afară,
Aceia băuți și mîncați
Iar săracii bătuți și înjurați.
Apoi după acestea toate
Cînd vă gătiți de ospăț
Gătiți și cîte un băț
Săracii tot ia bețe
Ca altădată să vă învețe.

Sfîrșit.

Amin.



DIALOGUL ARTELOR

SALVADOR DALI

Fragmente dintr-un eseu...

1. *Alchimia dinlăuntru.* Enumerarea cîtorva din aluviunile care s-au suprapus în formația spirituală a lui Salvador Dali ar putea da o imagine falsă asupra personalității artistice a pictorului. Fără îndoială, aceaste înrîuriri și referințe, mărturisite adesea de însuși artistul, sînt exacte. Ele sînt, însă, simple pretexte pentru dezlănțuirea feeriei interioare, ca și a celei răsfrînte în operă. Datele din afară își filtrează înrîurirea prin transmutații nebănuite, adesea prin ricoșeu și în contradicție cu realitatea zisă obiectivă.

Astfel, universul pe care Dali, artistul cunoscător al teoriilor cosmologice actuale îl reprezintă pictural, nu este un reflex al cosmosului în dilatație și evoluție permanentă, pe care îl admit astronomii. Dimpotrivă pictorul îl reprezintă în construcție, redus la un simplu punct în spațiu, coincident ființei sale proprii, într-un anumit moment : Univers subiectiv, recreat. Omul, în acest univers, nu se pierde în imensitate, ci reduce nemărginirea la existența proprie : timpul nu-și risipește durata în eternitate, ci se concentrează în clipă. Artistul dă o entorsă viguroasă datelor științifice, pe care le interpretează după fantezia lui personală : *«Universul se reduce la momentul de față»* (Salvador Dali).

Tot astfel, tehnica picturală și învățămîntul maeștrilor. Aceestea nu au făcu altceva decît să ajute pe Dali să se exprime într-un mod care îi este propriu. Dovadă : tehnica de lucru a unuia din primele sale tablouri, pictat în adolescență, pe tăblia unei uși vechi, mîncate de carii : Dali a așezat ușa pe două scaune și, înarmat cu două tuburi de culoare, roș-vermillon și carmin, pe care le ținea în mîna stîngă, și un tub conținînd culoare albă, ținut în mîna dreaptă, a început să picteze o grădamă de cireșe, aflate alături. Lucrul, descris în cartea sa, *La vie secrète* (p. 66 ș.u.), a început ca un joc ritmic, pictînd cireașă cu cireașă ; fiecare fruct era redat prin trei culori : pasta vermillon reprezenta zona clară a fiecărei cireșe, luminată de soare, carminul indica umbra iar albul înfățișa reflexul de pe fiecare fruct. Astfel, Dali — aflat în plină adolescență și înainte de a fi luat o singură lecție de desen — și-a început lucrul, ca un dans ritmic : pastă vermillon — carmin — reflex alb ; pastă vermillon, carmin, reflex alb... tac, tac, tac, în cadență regulată, ca un dans fascinant al culorii și formelor, al întregului său corp în excitație violentă. Cireșele dobîndiră în această transpunere, o realitate halucinantă. Adevărat «trompe-l'oeil».

Cîțiva țărani care se apropiaseră de tablou au rămas înmărmuriți : ar fi fost ispitiți să întindă mîinile și să culeagă, naiv, fructe. Veridicul și realismul tabloului, aveau să fie mărite de pictor prin colajul direct al cozilor de cireșe, fixate mai tîrziu pe fondul picturii, ca și prin etalarea cîtorva viermișori scoși cu acul, din fructe, și puse deasupra cireșelor figurate...

Înaintea oricărei tehnici sau învățămînt doctrinal, Dali a elaborat, așadar, o metodă de lucru ce avea să-l apropie, în prima fază a activității sale, de impresioniști. Idealul era pentru Dali de a *«obține o suprafață plină de mici puncte, întocmai ca în epoca pointillistă, cu diferența totuși că între puncte se vor afla în aparență distanțe variabile și situații spațiale diferite»* (A. Bosquet).

Pictorul se raportează, în același timp, la tehnici de lucru clasice, în care pînza va fi «plină de puncte», putînd conduce la reprezentări vii de obiecte. Se

referă astfel la tehnica numită, pe timpul lui Velasquez, *la bravura del tocco*, «talentul tușei» ; pînza va fi împroșcată de puncte colorate diverse, ca în pictura lui Georges Mathieu, sau, pentru a ne referi la un artist al secolului XIX, la tehnica lui Maissonier, pictorul care a știut să pună în valoare pe pînză semnificația «particulelor», adevărați «atomi», destinați a creia în pictură «situații în spațiu».

Obsedat de realism și veridic, Dali își propune să îmbine fotografia și «conjugarea noilor tehnici spațiale într-o sinteză. care ar putea fi definită în adevăr, ca fiind clasică, și chiar „absolut clasică"» (A. Bosquet).

Pictorul își va consacra o bună parte din operă naturii moarte, timp de cîteva luni va lucra la pînza intitulată *Pîinea*, halucinantă de adevăr și relief.

*

Privită într-o incidență de filosofie a culturii, tehnica și semnificația artelor plastice înfățișează raportul dintre înțelegerea umană și realitatea zisă obiectivă.

Această receptare și transpunere a lumii din afară a îmbrăcat, în cursul evoluției istorice, forme de nesfîrșită nuanțare, înșiruite între schematizarea contururilor exterioare, realism naiv, unicitate a unei viziuni artistice personale și mărturia unei *dezantropomorfizări*, adică a unei emancipări de viziunea gregară a spectacolului, oferit de viața cotidiană.

Ne propunem, după notarea acestor premise, să stabilim locul ocupat în această evoluție de ceea ce am putea numi : galaxia salvadordaliană.

2. *Semne din lumea cu patru dimensiuni.* O cuprindere a personalității artistice a lui Salvador Dali este anevoioasă criticului, care nu a putut-o intui direct în multiplicitatea manifestărilor sale ; în adevăr, o parte din aceste activități a avut o durată efemeră, sau nu poate fi judecată decît după fotografii sau aprecieri streine. Unele din aceste activități nu pot fi cunoscute, nefiind nici măcar fotografiate, ca, de pildă, îndeletnicirile sale de giuvaergiu, sau de organizator de serbări somptuoase, de stupefiantă originalitate, ca balul Besteigui la Veneția, în care Dali și Gala au apărut, în imensele săli ale palatului, mascați în uriași, înalți de șapte metri ; Dali, regizor de balet, nu a putut fi apreciat decît de publicul american *(Labyrinthe*, 1941, *Tristan nebun*, 1944), ca și, dealtminteri, inventatorul de mecanisme sau procedee de publicitate ; creatorul de vitrine, de manechine de ceară, de «obiecte» suprarealiste, proiecte de costume ale dansatoarelor (costumul Lyanei Daydé, pentru opera *Culegătoarea de struguri*, organizată împreună cu Serge Lifar) sau decorator de spectacole *(Visul zeiței Venus*, New York, integrînd într-un decor de o fantezie uluitoare o imagine din Botticelli...) nu poate fi judecat decît după cîteva reproduceri fotografice.

Aprecierea teoreticianului, memoralistului și, în general, a scriitorului poate fi, în schimb, directă, cel puțin, prin mijlocirea textelor revăzute, ortografia franceză a lui Salvador Dali fiind din cele mai... originale.

Aceste pagini vădesc un artist al cuvîntului — cu toate aproximațiile și exagerările expresiei, încărcată de hiperbole și imagini crude, de șoc. Stilul lui Dali, simplu și expozitiv în narația directă, devine dintr-o dată emfatic, încărcat, incoerent și difuz, păstrîndu-și, totuși, în ritmul cuceritor al frazei, prelungită prin cascada enumerărilor, cadență și stăpînire ; narației topice îi urmează la interval de cîteva pagini elucubrații, asociații disparate de imagini, verbalism incontinent. Sînt cu deosebire supărătoare dezordinea și exhibiționismul propriei persoane (termenul nu este luat în sens psihiatric), egoismul nemăsurat și formulele descumpănitoare, amestecînd într-un jargon compozit termeni științifici și filosofici, artistici și psihiatrici, folosiți pentru valoarea lor de rezonanță sonoră, ca, de pildă, enumerarea «cadrului valorilor daliniene» : *«trinitate a nebuniei oamenilor geodezici, ai lui Fuller, întemeiată pe triunghiul trifolic al celor trei nebunii trinitare»*, sau : *«automate liliputiene L.S.D. 28, lucrînd împotriva legii cauzalității, sub presiune ciclotronică și fără preciziune»* etc., etc.

Cititorul care va depăși aceste lunecări pe schiurile fanteziei, descoperă un temperament de scriitor, vădind imaginație, simț sigur al cadenței frazei și al inventivității verbale. Va afla, în același timp, pe povestitorul care, la șapte ani,

a închipuit această savuroasă fantezie narativă (*Jurnal*, p. 41—42): *«Într-o noapte de iarnă, un copil se pilmbă împreună cu masa sa, sub o ploaie de stele căzătoare. Copilul culege de pe jos o stea și o duce acasă, unde o așează pe măsuța de la căpătîiul patului, acoperind-o cu un pahar întors. A doua zi, la deșteptare, copilul scoate un țipăt disperat: în timpul nopții, steaua fusese mîncată de un vierme...»*.

3. *Urme de creion și pensulă, pe întinderea pînzei.* Iubitorul de frumos se pilmbă printre miracole, care niciodată nu sînt aidoma, unele cu altele. Pentru el, viața este încîntare și bucurie în metamorfoză și peregrinări. El își întrerupe lectura unei pagini din Dante sau Balzac, pentru a se plimba sub bolta care-i descopere viziunea lui Rafael sau Michelangelo; evocă apoi, în murmur scăzut, adevărată vorbire cu sine, un vers dintr-un poem vechi egiptean, dintr-un poem de Goethe sau Baudelaire, murmur care devine cîntec în fredonarea unui ecou din Bach sau Haendel; se oprește apoi în fața liniei arhtecturale; se exaltă în fața explozei de lumină încarcerată, pentru eternitate, pe o pînză, sau se leagănă mental, în ritm, odată cu înmlădirea corpurilor omenești în dănțuire.

Iubitorul de frumos trăiește bucuria schimbărilor și noutății neîncetat împrospătate. Schimbarea nu se află însă numai în forma lucrurilor reprezentate, ci și în *sistemul de semne*, de coordonate, de peisaje interioare care au fost smulse din suflete și întrupate acolo, pe hîrtie, în piatră, în cîntec și mișcare. Marea taină a *valorii* se află aci: în crearea unei noi viziuni, care nu a mai fost a nimănui. În zămislirea structurii unei noi lumi, proprie marelui artist, acesta își făurește singur, ca pentru sine, un nou spațiu, o nouă cadență dată timpului, alte categorii de gîndire și alt regim de realitate, un alfabet propriu de expresie și simboluri de tălmăcire a lucrurilor, ce nu au mai fost încă folosite, revelînd prin acestea toate, un *stil* personal, unic, presupunînd în același timp o tehnică de lucru, proprie.

Iubitorul de frumos înțelege din această plimbare printre valori, două lucruri: a) cel ce nu a reușit să-și elaboreze acest *sistem unic* de semne, nu este un artist, ci un cîrpaci și un industriaș artistic; b) piatra de încercare definind pe criticul de artă este reprezentată prin putința acestuia de *a descifra aceste sisteme de semne* și de a le putea raporta la universul interior, care le-a zămislit.

În posesia acestui criteriu, criticul oprit în fața pînzelor lui Salvador Dali, va avea să răspundă: prin ce căluziri interioare acest artist a fost în măsură să recreeze realitatea zisă obiectivă?; reprezintă, această realitate recreată, o nouă simetire de structură, față de celelalte opere, sau este o simplă imitație sau expresie fără interes artistic?; care au fost sensurile, implicate sau clar exprimate, simbolice sau gratuite, prin mijlocirea cărora artistul și-a zămislit o lume proprie?

Punem, cu alte cuvinte, în discuție, autenticitatea și valoarea artistică a operei lui Salvador Dali.

*

Această operă ocupă un loc singular în artele plastice, diferențiindu-se prin atmosferă, viziune a lumii, colorit, subiecte și tehnică, în raport cu diferitele orientări artistice contemporane, sau chiar înlăuntrul mișcării suprarealiste, cu care prezintă afinități și corespondențe mai apropiate. Diferitele sale faze de evoluție, cînd a suferit influențe impresioniste, cubiste sau futuriste, nu i-au știrbit această originalitate funciară. Un tablou al lui Dali apare ca expresia unei personalități artistice depășind sau negînd orice similitudine — cu toate că artistul și-a propus, în cursul evoluției sale, modelul artistic al mai multor meșteri — definindu-și o structură personală, deși absoarbe, apropiindu-și pînă la nerecunoaștere, specificul sufletului spaniol, sau efluviile regiunii sale de obîrșie, Port Lligat sau Cadaquès.

Însemnătatea artitsică a lui Salvador Dali se revelează spiritului fascinat sub emoția contemplării unor opere ca *Santiago cel Mare*, *Visul lui Christofor Columb*, *Asumpto corpuscularia Lapislazulina* sau *Răpirea miraculoasă*.

Salvador Dali pune în fiecare dintre tablourile sale problema fundamentală ce se impune oricărui artist: recrearea realității, după o viziune proprie. Această recreere este, la Salvador Dali, deopotrivă firească, obligatorie, *necesară*, fiind o expresie directă a unei complexiuni psiho-fiziologice, a unui fel de a fi și

de a trăi, dar și a unei metode, urmărită uneori voluntar, alteori — și mai ales — prin adiacență la structurile de adîncime ale lumii, amănunțită sub diferitele sale înfățișări în mai multe mărturii, dar sintetizată — după opinia noastră, definitiv — în aceste rînduri din al său *Jurnal* (pag. 241) : «*Am avut dintotdeauna obiceiul de a parcurge ziarele, aș zice, de-a-ndoaselea. În loc de a citi știrile, le privesc și le văd. Încă din timpul adolescenței, vedeam printre șerpuirile tipografice, în momentul cînd clipeam, jocurile de fotbal, ca și cum ar fi fost reprezentate la televiziune. Adesea, în timpul pauzei, eram obligat să mă odihnesc, într-atît peripețiile jocului mă oboseau. Astăzi, pe ziarele văzute de-a-ndoaselea, văd lucruri miraculoase, prinse într-un atare vîrtej de mișcare, încît sînt obligat într-un elan sublim de pop'art dalinian — să pictez din nou ziarele conținînd comori estetice, adesea demne de Fidias.*»

Pentru un atare eidetic și vizionar problema realității și a recreerii acesteia își află o soluție directă.

Dali este un «clasic-baroc», «însetat de grandios». Pentru un atare artist arta se reduce la evocarea unor «intersemne», a unor presimțiri tainice stabilind corespondențe între lucrurile cele mai disparate ale lumii. Principiul «corespondențelor» stabilit de Swedenborg și vizionari, William Blake, mai ales, reluat de romanticii germani și formulat de Baudelaire, își află în tehnica spirituală a lui Dali una din înfăptuiri. Noțiunea de *voyance*, reclamată teoretic atît de stăruitor de Arthur Rimbaud, devine la Dali un fapt cotidian de *a doua vedere*, adică de intuire spontană a unei realități *transmundane*. Paralela ce s-ar putea face cu Böcklin, cu care Dali stabilește o apropiere, este, după opinia noastră, superficială. Dali merge mult mai în adînc. El restructurează total lumea, după noi simetrii.

Ne vom întreba, astfel : prin ce metode de tehnică, spirtuală, artistică, operează Dali această transmutație a lumii ?

Ion BIBERI

TUDOR VIANU: [ÎN SPAȚIUL GRĂDINILOR]

(II)

2. Grădina și apa

Utilizarea apelor în grădini, unde ele aduc elementul înviorător pentru vegetație și contribuie să purifice și să răcorească atmosfera, este de asemeni un procedeu dintre cele mai vechi. Grădinile egiptene îl cunoșteau. De-atunci apa a fost mereu întrebuințată ca element decorativ în grădini, dar mai cu seamă în acele ale Renașterii și Barocului italian și francez, ca și în acele ale Spaniei maure, unde uscăciunea aerului îi dădea un preț deosebit. Formele obținute prin întrebuințarea decorativă a apei în grădini sunt dintre cele mai variate. Aceste forme sunt construite prin analogie cu acele pe care le prezintă natura : izvorul a dat naștere fîntînii izbucnind dintr-un perete sau dintr-o coloană, apa curgătoare a produs canalele, apa stătătoare a determinat bazinele și cupolele monumentale. Cascadele au fost de asemeni imitate. Jocurile de apă (fîntînile arteziene) dezvoltă, la rîndul lor, accidente hidraulice care apar uneori în natură. Toate formele naturale ale apei revin deci în formele ei artistice.

Printre toate aceste forme, fîntînile arteziene au luat o dezvoltare artistică deosebită [1]. Monumentul lor cel mai renumit este parcul Villei d'Este din Tivoli, grădinile Alhambrei și ale Generalifului Grenadei, parcul din Versailles ; fîntînile arteziene în grădina oamenilor muncii din Leningrad. La Alhambra, apa trece din

[1] Schopenhauer a introdus arta jocurilor de apă (hidraulice) în Sistemul artelor, ca una care folosește un material și reprezintă o energie naturală, pe care nu le mai întrebuințează și o altă artă. Căci dacă formele arhitectonice rezultă din raportul gravității cu rezistența, cele ale hidraulicei exprimă greutatea materiei fluide, prin care se introduce un element nou în artele materiei anorganice : *mișcarea*. Cf. Schopenhauer, *op. cit.*, I, pg. 257).

grădini în încăperile palatului, unde circulă prin rigole săpate în marmură, se adună în bazine și sar în fîntîni arteziene. Jocurile de apă ale grădinei au apoi forme și amplasamente dintre cele mai variate. Se poate distinge raza izolată de apă sau razele împreunate deasupra aleilor, ca în «bălțile de apă» ale Generalifului. Jocurile de apă se mai pot înșira pe perimetrul unui bazin sau pot izbucni din mijlocul lui, întruchipînd diferite figuri geometrice, ca în bazinul lui Neptun de la Versailles.

O monografie specială ar putea fi consacrată hidraulicei la Villa d'Este. Întîmpinăm aici monumentul care a dezvoltat mai mult valorile estetice ale acestei arte. Apa țâșnește la Villa d'Este din toate punctele, subliniază toate perspectivele și formele, într-o abundență de motive și în ansambluri atît de bogate, încît întregul dobîndește un caracter feeric, foarte expresiv pentru epoca barocului din care datează acest monument (1549). Amintim dintre aspectele hidraulice ale Villei d'Este, «Calea celor o sută de fîntîni» (Viale dello cento fontane), cu șirul lor de fîntîni săritoare deasupra unei duble linii etajate de fîntîni murale, țîșnind dintre boschete. «Marea fîntînă» (la grande fontana) primește apa ei dintr-un șuvoi al rîului locului, Annienul, pe care-l adună într-un bazin și-l revarsă ca pe o beteală, care îmbracă forma lui rotundă, într-un bazin inferior, în timp ce alte zeci de raze de apă țîșnesc din vasele așezate pe balustrada terasei construite în jurul acestui mare ansamblu hidraulic. Căderile de apă, un accident natural caracteristic peisagiului de la Tivoli, sînt folosite și la Villa d'Este, în serii descendente, pornind de la vestita orgă hidraulică (compoziție arhitectonică monumentală cu hermeși și volute) și continuînd să cadă pe un șir de terase legate prin scări, pe ale căror balustrade apa se scurge de asemeni ca un repede și limpede rîu. Emanațiile fragede ale grădinei, împreună cu sunetele ei, combinate din susurul sau vîjîitul atîtor ape mișcătoare, produc un efect artistic care vorbește tuturor simțurilor.

La Villa d'Este, la Alhambra, la Generalif și la Versailles, arta hidraulică a dat naștere unor creații care valorează prin ele însele, depășind rolul și funcțiunea ei într-o compoziție peisagistică. Arstistul peisagist n-are însă decît rareori posibilitatea unor creații ca cele amintite mai sus. Apa poate rămîne, pentru el, numai un element în slujba grădinei : Un bazin are funcțiunea de a întrerupe o perspectivă prea lungă și monotonă sau de a masca întretăierea a două sau mai multe perspective. Liniștita apă adunată în bazine răsfrînge cerul și vegetația din preajmă și obține mari efecte picturale. Transparența apei creează apoi spații noi și extinde pe acele reale ale grădinii. Fîntînile săritoare multiple sau cu rază unică pot puncta de asemeni o perspectivă sau pot sublinia circonferința locului în care se unesc mai multe alei. Cascadele introduc, în fine, un element de pitoresc pe care îl va aprecia dealtfel mai mult grădina de tip preromantic, speculat și el adeseori. Ne mărginim a aminti în această privință cascada parcului din Saint-Cloud, renumit prin «aleia de apă», care ajunge la o mare compoziție hidraulică, opera lui Antoine Le Pautre și Mansait (1660). Această compoziție cuprinde trei părți : apa provenind dintr-o fîntînă așezată pe o terasă cu statui cade pe un dublu rînd de trepte și ajunge pe o suprafață plană, de unde este condusă către cascada inferioară în formă de potcoavă, în mijlocul căreia sunt etajate mai multe cupe uriașe ; după ce străbate toate aceste recipiente, apa se adună și se liniștește în fine într-un mare bazin. Cascada din Saint-Cloud, operă de o mare armonie, trece drept capodopera genului.

3. *Sculptura în grădini*

Ideia de a popula spațiul grădinilor cu o lume întreagă de statui datează din epoca romană a Cezarilor. Renașterea italiană a reluat acest procedeu, folosind uneori chiar resturile sculpturale provenind din antichitatea romană. După cum a arătat Iacob Burckhardt, *«fragmente sculpturale și inscripții, care nu puteau fi întrebuințate ca ornamente în interiorul clădirilor, erau folosite de-a lungul zidurilor grădinilor, printre verdeața locului, cu intenția de a poduce un efect elegiac. Reliefuri romane erau adeseori încrustate și în fațadele orientate către grădină ale unora dintre vilele Renașterii».* [1]. Vasari vorbind despre Lorenzetto amin-

[1] I. Burckardt, *Geschichte der Baukunst (Die Renaissance in Italien)*, 1867, 5 Aufl. 1917, p. 256.

teşte de bogatele reliefuri şi fragmente sculpturale antice încrustate în faţada dinspre grădină a Palatului della Valle din Roma.[2] În biografia lui Perini se vorbeşte de asemeni despre mica grădină a Arhiepiscopului de Cypru, cu frumoasele ei statui şi antichităţi, printre care un Bacchus scos din săpături archeologice. Tot Vasari notează obiceiul vremii de a plasa statuile în firide tăiate în masivul vegetal. Deprinderea de a popula grădina cu statui, aşezate într-o perspectivă liberă sau legate fie de un masiv vegetal, fie de o fîntînă sau un bazin, ca la Versailles, a devenit apoi atît de generală, încît astăzi nu există grădină mai mare care să n-o folosească.

Dintre operele sculpturii pot fi folosite în grădini, mai întîi stutuile cu figuraţie umană. Desigur, nu e potrivită într-o grădină, unde ciculaţia e mai restrînsă şi unde atitudinea trecătorului, venit să se odihnească, e mai contemplativă, statuia unui mare bărbat de stat sau a unui general, adică ale unor personalităţi care au trăit în vîrtejul evenimentelor sociale şi care le-au determinat. Mult mai potrivit pentru spaţiul liniştit şi izolat al grădinii este statuia sau bustul unui poet sau al unui artist. Dar, în afară de statuile cu figuraţie umană, se poate întrebuinţa în grădini şi plastica animalieră. O corelaţie firească indică grădina drept cadrul acestui gen al plasticei şi, de fapt, cel mai de seamă sculptor animalier al veacului al XIX-lea, Barye, şi-a putut realiza temele sale în legătură cu decorarea grădinilor de la Tuillerii. Nenumărate sunt motivele animaliere indicate pentru grădini şi în legătură cu feluritele ei elemente constructive. Vom aminti delfinii care străjuiesc bazinele şi uneori le alimentează cu apa proectată de boturile lor (ca în parcul din Kiev), urşii la intrarea grotelor (ca în parcul Expoziţiei din Bucureşti), pelicani pe soclul unei fîntîni. (Cp. şi leul luptîndu-se cu un şarpe al lui Barye, la Tuillerii). Mitologia greco-romană a dat şi ea teme numeroase plasticei grădinilor, mai ales în epocele care puneau la baza culturii lor cunoştinţa antichităţii. Din multele exemple care s-ar putea aminti în această direcţie notez quadriga cu patru cai zbucnind de pe platforma aşezată în mijlocul bazinului lui Apollo de pe axa mare a parcului dinVersailles.Mai amintesc, de la Versailles, bazinul Latonei, unde statuia zeiţei domina ansamblul cupelor suprapuse care primesc şi îşi varsă mai jos apa lor. Un moment renumit al mitologiei în grădini este şi statuia lui Apollo cu aleea celor nouă muze în parcul din Pavlovsk, opere ale secolului al XVIII-lea. În fine, sunt indicate pentru plastica grădinilor temele groteşti şi idilice, cum sînt garguile care alimentează unele fîntîni sau micile statui de copii. De cînd renumitul Manneken-Pis din Bruxelles (opera lui Duquesney, 1619) a amuzat epoca prin nuditatea lui inocentă, fîntînile sau aleile împodobite cu statui de copii, uneori însoţite cu animale, au fost folosite cu o deosebită favoare în arta grădinilor. Copilul cu purceluşul (Lübeck) şi copilul care cîntă din cimpoi (Bremen), reproduse în tratatul lui Meyer-Ries, sunt dintre exemplele care pot fi citate.

Sculpturile pot avea o multiplă funcţiune artistică în ansamblul grădinii. Mai întîi pe aceea de a întrerupe sau de a limita o perspectivă, atunci cînd prin marea ei întindere aceasta poate deveni monotonă. Cînd statuile sunt aşezate în marginea unei alei, ele introduc un ritm în desfăşurarea ei. În sfîrşit, un şir de statui poate sublinia forma geometrică a unui bazin sau a unei pajişti poligonale sau circulare.

O atenţie deosebită trebuie dată materialului statuar. Marmora este indicată atunci cînd statuia se desprinde pe fondul întunecat al unui masiv vegetal, cu care ea alcătuieşte un contrast eclatant. Este de preferat însă bronzul cînd statuia este plasată într-o perspectivă liberă şi se detaşează pe zarea limpede şi în lumîna mare a zilei. Întrebuinţarea materialelor friabile, cum este ghipsul, expuse deteriorării rapide, trebuie în tot cazul evitată. De asemeni se cuvine a fi ocolite sculpturile în mărime naturală şi cu atît mai mult cele în dimensiuni mai mici ca ale naturii, pe care imensitatea spaţiului liber şi siluetele gigantice ale copacilor din preajmă le comprimă încă mai mult. Trebuie spus, cu această ocazie, că sculpturile instalate în Parcul de cultură şi odihnă, sau la stadionul Dinamo din Capitala noastră, n-au realizat aceste din urmă cerinţe şi că, îndată ce se va prezenta prilejul turnării sau al reproducerii lor într-un material plastic superior, va trebui să se studieze şi posibilitatea măririi lor la scară. Statuia de mici dimensiuni aşezată în spaţii mari nu poate să-şi îndeplinească funcţiunea ei artistică şi duce, de obicei, la un efect opus aceluia urmărit.

(Va urma)

[2] Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, IV.

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

Ideea unei antologii a poeziei românești nu este, evident, nouă. Și, evident, nu va fi nici ultima antologie de acest fel. În alte țări sînt mult mai frecvente decît la noi asemenea culegeri menite a atrage atenția asupra literaturii și, într-un fel, a-l scuti pe cititorul grăbit de efortul unei selecții personale, oferindu-i bucăți alese și, ca să zic așa, gata citite. Lumea de azi se grăbește, n-are timp să se emoționeze chiar într-atît și, vorba criticului — ars longa... *Și asta îl sperie.*

Beneficiarul unei astfel de antologii este în primul rînd autorul, care se gîndise întîi la o antologie a poezei chineze, dar s-a răzgîndit în ultimul moment, optînd pentru una mai apropiată în timp și spațiu.

Ne-am putut da seama cu această ocazie că poezia română este, poate, singurul nostru zid chinezesc care s-a ridicat singur, apărîndu-se și apărîndu-ne sufletul.

Prezenta culegere nu-și dorește decît să schițeze cîteva repere, porți și creneluri din acest zid, care are avantajul că este totodată deschis. În același timp și zid și deschis. De netrecut și invitînd întreaga lume să-l treacă.

*

Cineva m-a trezit brusc din somn și mi-a cerut la fel de brusc o părere, părerea mea despre poezia populară. Care ? am întrebat eu frecîndu-mă la un ochi. Românească, mi s-a răspuns, nu știi care este poezia populară cea mai populară ? Mi-am adus aminte că recitisem de curînd sau poate tocmai visasem minunata culegere a lui G. Teodorescu, reapărută după circa 100 de ani. La început, imediat după ce a fost cuvîntul, românesc, a fost poezia noastră anonimă. Cu ea trebuie să înceapă orice antologie. Prima antologie, și poate cea mai frumoasă, am răsfoit-o cu urechea în satul meu înainte de a învăța să citesc, o extraordinară colecție de voci și sentimente care mi s-au imprimat adînc în minte. Era vremea războiului și fetele de la noi rămase la vatră, rămase să constituie, împreună cu copiii și bătrînii, țara, puneau în cîntecele lor de la clăci, seara, atîta jale și atîta simțire, încît aveai impresia că sfîrșitul lumii este aproape și că trebuie să apucăm să-l cîntăm și să-l plîngem, înainte de a se întîmpla.

Așa mi s-a deschis gustul, din auzite, pentru marele tezaur al folclorului românesc. E de prisos să spun că multe din primele mele încercări poetice erau în acest stil. Era cît pe ce să devin popular *(avant la lettre). Am rămas cu nostalgia liricii noastre anonime, cu măreția lumii fabuloase și eroice a baladelor și cu sentimentul că încă facem prea puțin pentru valorifcarea acestei comori. Nu în sensul în care se valorifică de obicei comorile : se iau banii din salbe și se fac cercei. Ar trebui, mai ales, o cercetare minuțioasă și o înregistrare temeinică a doinelor, strigăturilor, cîntecelor de haiducie, acum cît nu e încă prea tîrziu. Pentru că, vai, pentru satul românesc a început tîrziul. Cînd satul va fi tot una cu orașul, civilizat bine, civilizat de tot, poezia populară nu va mai exista.*

Înainte de a ne apuca pesimismul total, să spunem însă că putem întîlni la tot pasul capodopere ale literaturii, în toate genurile. Literatura noastră, cît de cît cultă și cît de cît incultă, e doar în vîrstă de 250 de ani (o socoteală : de la Amărîtă turturică *pînă la* Amărîte de tractor, *cum am citit sau aș fi putut citi într-o culegere, au trecut în fond puțini ani). Marea literatură, cea de care vorbim, s-a creat însă într-o lungă, prealungă perioadă preistorică, preaistorică și mai ales medievală. Ea se întinde de la* «torna, torna, fratre» *(asta cred că a fost de-a dreptul proză, dacă nu chiar turnătorie, continuarea vezi-o în* Mioriţa) *pînă la neasemuitul șirag de perle, unele fixate în conștiința noastră de strădania lui Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, Tocilescu și Cristea N. Țapu, Candrea, Densusianu, Bîrseanu, Jarnik, precum și alții, mai puțin cunoscuți lăutari care sînt în stare să-ți risipească într-o seară în vînt o adevărată colecție de 300—400 pagini care se ascultă, se beau și aproape că se uită dacă n-ai rămîne în suflet cu o umbră de nostalgie vagă, dar persistentă ca păcatul originar. Poezia populară română, ca să închei, este păcatul nostru originar (de cel original nu mai vorbim, că e păcat) și ar fi o pierdere imensă să ne debarasăm de el.*

Ce să alegem spre exemplificare din atîta noian de civilizație lirică ? Căci aș vrea să începem cu această zonă de magmă mocnind în suflete și izbucnind în cuvinte care nu sînt altceva decît o cu totul și cu totul filtrare de flacără.

I. **Poezia populară**

DOMNUL CHIPOR CRAI

La cîmp, la cîmpie,
Unde tufă nu e,
Făr'decît că-mi este
Un ciungur înalt,
Înalt și minunat,
Făr'de ciot de leac !
În el s-acioat
Corb, pasăre neagră
Lighioană-ntreagă,
Lișiță domnească,
Silă-mpărătească.
Cuibul că-și făcea :
Cu oase de cal,
Rabdă vînturi tari ;
Cu piei de junici,
Rabdă vînturi reci.
Și ea să oua
În luna lui Undrea,
Cînd e vremea rea.
Puii că-mi scotea
În luna lui Făurar,
Cînd sînt vremuri tari !
Puii că-mi scotea ;
Dar cu ce-i hrănea ?
Cu ceoșvîrți de miei
De la vătășei ;
Cu felii de caș
De la ciobănaș.
Și ea că-i creștea
Măricei, dolofănei.
Sălta și zbura
Peste Nadolie,
Cele țări pustie,
Să ia frunză de căpșună,
Să dea puilor în gură.
Ea că-mi și pleca,
Iar cînd se-ntorcea,
Departe-mi zărea
Ciungur dărîmat,
Cuibul ei stricat.
Și ea că-mi sosea,
Puii că-i vedea,
Puii omorîți,
La pămînt trîntiți !
Cu aripi lăsate,
Gurile căscate !
Și ea să-ntrista,
Și ea că zbura,
Vezi, la Chipor-crai,
Domn de peste plai,
Că-i bolnav de nouă ai.
Și ea ce-mi făcea ?
Pe zid să punea,
Începea a țipa
Ș-a se văieta.
Chipor-crai auzea,
Din gură striga :
— Stănilă Mănilă,
Tu slugă bătrînă,
Dai cu flinta bine,
Dar asta ce-o să fie ?!
Că-s trei zile și trei nopți,
Eu, frate, că nu mai poci
A boli, a hodini !...
Stănilă auzea
Flinta c-o lua,
Afar'că ieșea,
Pe corb, pasăre neagră, zăr
La cătare mi-o lua,
Dar ea că-mi striga :
— Stănilă Mănilă,
Tu, slugă bătrînă,
Nu da-n mine, mă strica,
Loc de cuib tu cat'a-mi da
La late corlate,
La corn de cetate,
Unde Mureș bate.
Stănilă auzea,
Loc de cuib că-i da.
Ea cuib că-și făcea,
Apoi că-mi striga,
Din gură-mi zicea :
— Stănilă Mănilă,
Tu slugă bătrînă,
Trei pui c-oi scotea,
Unul jos c-oi da.
Tu că l-oi lua,
Tu că l-oi fierbea,
Ș-apoi cu zeama
Pe Chipor crai oi scălda,

Și cu carne l-oi ungea ;
El de rău s-o lecuia.
Stănil-auzea,
Șase boi junghea,
La cuib că venea,
Puiul că-l lua,
În car că-l punea :
Pana puiului —
Coșul boului !
La cazan mergea
Și el mi-l fierbea
Pîn-oase cădea.
Jos cazanul da,
De se răcorea.
La Chipor crai mergea,
Unde-l îmbăia,
Frumos mi-l scălda,
Cu carnea-l ungea,
Drept în sus sărea,
De rău se lecuia,
Din gură-mi zicea :
— Ast'bine cin'l-a făcut,
Ține-l, Doamne, pe pămînt !
Corb, pasăre neagră să scula
Prin curte să plimba,
Un inel, frate, avea,
Pe pană-l punea,
Drumul în casă-i da.
Domnul Chipor-crai că-l lua
Foarte bine-l cunoștea
Cînd veleatul mi-l vedea,
Și din gură cuvînta :
— Asta-i inel de savat,
Care ne-a fost de schîlmbat
Cînd din oase am plecat.
Afar', neică, el ieșea,
Corb, pasăre neagră-l vedea
Și peste cap că să da,
Femeie că să-ntrupa,
Tocmai după cum era,
Și la domnul să ducea,
Și-n brațe că să lua,
Prea bine să cunoștea,
Și la masă să punea,
Și domnea domnia-n pace,
N-avea domnia ce face.

(Păsculescu, pp. 152—153 ; inf. Fănică Radu (Silistraru-Brăila-Galați). Balade populare românești, vol. I, E.P.L., 1964).

*

Maică, măiculița mea,
Cînd erai cu mine grea,
Toată lumea te iubea.
Da'de cînd tu m-ai făcut,
Toată lumea te-a urît,
C-ai făcut un pui de lup.
Și-n frunză m-ai aruncat,
Ursu a venit, m-a luat,
Lapte din ciută mi-a dat.
Cînd eram de-o zi, de două,
Furam cloșca de pe ouă ;
Cînd eram de două luni,
Lăudam caii de buni ;
Cînd eram de-un an, de doi,
Luam caii d-înapoi,
Și-n Telgrad i-am adus
Mersei călare,
Venii pe jos,
Și tot n-am nici-un folos !

(De la Ion Popa, din Ohaba-Șinca, Transilvania).

*

Firicel de iarbă neagră,
Ș-aideți, puică,
ș-aideți, dragă,
Haideți, puică, să fugim,
Că p-aici nu mai trăim.
Acum e vremea de fugă,
C-acuma e iarba crudă
Unde șezi nu te mai vezi,
Unde calci urmă nu faci.
Să fugim, să trecem Oltu,
Că p-aici ne arde focu
Și ne-aude protopopu.
Foaie verde trei alune,
De-ar fi drumul prin pădure,
M-aș duce cu puica-n lume
Și mi-e drumul prin oraș
Și mă-ntreabă de răvaș.
Doi mă-ntreabă, doi mă leagă,
Doi mă leagă cot la cot
Și mă poartă tîrgu tot !

(Culeasă de Chr. N. Țapu de la P. Brîndușianu, lăutar, Costești-Vîlcea).

*

Colo-n vale la izvoară,
Zace-un voinicel de boală,
Nu de boală, de lungoare,
Și-l păzește o fată mare
Cu dreapta pe lumînare,
Cu stînga îi face răcoare,
Cu trei coade pe spinare,
Cîte trele gălbioare,
Cînd la umbră, cînd la soare,
Cînd la cap, cînd la picioare,
Cînd la dalbe brățișoare.
— Zaci, voinice, ori te scoală
Că mie-mi vin petitori
Din coade de coade mări.
— Mărită-te, fată mare,
Că eu dacă m-oi scula
Oi veni la nunta ta,
Oi da banii cu poala !

(Cules de Constantin Stănescu, inv. diriginte, din com. Galicea Mare, pl. Cîmpu, jud. Dolj).

PLUGUȘORUL

Aho, ho, hooo
Zîngai, zîngai, clopoțel,
Măi băiete, băiețel,
Mînă boii încetișor.
Ba n-ai nimica cu mine,
Că mîine-i sfîntu Vasile,
Fie-vă, boieri, de bine,
Și nouă, plugari, de folos,
Că-n ia-sară-ntîi plugul am scos
Mînați, măi ! Hăi, hăăăi !

Plugușoru-i fără boi
Plugușoru-l tragem noi...
Și s-a sculat mai an,
Jupînu gazda Traian,
Cu pelea-n suman
S-a sculat într-o sfîntă joi
S-a pornit plug cu 12 boi,
Da ce fel de boi ? Nu de pe ici de pe colea,
Ci cum v-a spune domnia mea :
La păr poleiți,
La copite potcoviți ;
Acei de la roate,
Cu coarnele-mpreunate ;
Acei de dinainte,
Cu coarnele zugrăvite ;
Pe cei de la roate,
Mi-i mîna moș Ion Enache ;
Pe cei de dinainte,
Mi-i mîna Terinte ;
Iar pe cei din prigon
Feciorul lui Moș Costache Boicu, Ion
Mînați-i și voi, măi !

Și-ntr-acea sfîntă joi,
A pornit jupînu gazda plugul cu 12 boi,
Și a arat joile, văile,
Marțile, finațile,
Mercurile, chiscurile.
Brazdă neagră a răsturnat,
Grîu de vară a sămănat,
Grîu de vară cu secară
Pînă-n sară să răsară ;
Grîu mărunt cu arnăut,
Sămînța-i de peste Prut,
Și-a dat Domnul, s-a făcut,
În pai ca trestia,
În spic ca vrabia,
În grăunte ca mazărea,
Mînați, băieți, măi !
Și-a chemat fine și vecine,
Nepoței și nepoțele.
Și tot oameni bătrîni ca mine
Care știu harul bine la pîne.
Și i-a pus în zăliștea vîntului
Unde-i era-ndămînă voinicului,
Și a făcut aria de aramă,
Cu stîlpul de cataramă ;
Și a adus 12 iepe,
Suruiepe,
Cîte de 9 ai sterpe ;
Cu copita de argint,
Bine calcă pe pămînt,
Cu capul cînd trîntea
Mîndră pîne-mi alegea,
Tot de moară mi-o gătea
Roata, măi ! Hăi, hăi !

Să meargă la moară la Terinte,
Bine mi-o mai ține minte ;
Sau la moară la Hîrlău,
Am măcinat anțărț și eu,
Și mai bine și mai rău...

Dară haita cea de moară,
Cînd a zărit atîtea cară,
Cu pohoară-mpohorate,
Cu lanțuri de fier legate,
A pus coada pe spinare,
Și-a ras-o la Lunca mare,
Lunca mare, frunză n-are,
Lunca mică, frunza-i pică,
Sai, lelică, de-o ridică !
La ureche clopoței,
Ș-un țuhal de ciucălăi,
Ia mai îndemnați, flăcăi !
Hăi, hăăi !

Dar morarul meșter bun,
Bată-l toaca, om nebun,
Cu dinții ca grebla,
Cu ochii ca stecla,
Cu ciorapii pestriți,
Cu liuleaua-n dinți,
Cu liuleaua cît propeaua,
Cu ciubucul,
Cît butucul,
A luat o mînă de lintișoare,
Și una de tărîcioare :
Pru-tu-tu ! și na-na-na !
Moara sta cum mi-o striga,
Pîn'ce-a pus mîna pe ea !
La ureche zurgălăi,
Ziceți, măi ! Hăi, hăăăi !
I-a tras una la măsele,
Ș-a pocnit-o drept în șele,
Și i-a tras un pumn în gură,
Și mi-a prins făină-a cură.
Da'nu curgea făină,
Ci curgea aur și mărgărintari,
Ca pe la d[umnea]voastră boieri mari.
Mînați, măi ! Hăi, hăi !

Noi am mai ura, ura,
Da ne temem c-om însera,
Că nu sîntem de pe colea ;
Da sîntem tocmai de la Cîmpulung,
Unde trag fetele-n plug ;
Și cine le mînă ?
Ia o biată babă bătrînă,
Bătrînă, bocîrnă
Cu cîrja de sîrmă,
Cu buha de lînă,
Pe fete cînd le croia,
Acasă fugea,
Pe cuptior s-ascundea,
Biata babă
pe cuptior le găsea,
Cu cîrceia
la pîntece le bătea,
Și la plug înapoi le-aducea.
Mînați-le de-amu, măi !
Hăi, hăi, fetelor, hăăi !

Clanța, blanța
Joi dimineața,
Pe cel deal, pe cea grindiță
Ca o muche de bărdiță,

Unde-i drumul părăsit,
Cu troscot acoperit,
Cum aram și îmbrăzdam,
Pămînt negru răsturnam,
Iaca un biet buhai bălțat,
A mîncat pîn'ce-o crăpat ;
Da eu ce făceam ?
Boii în cap băteam,
Plugul la vale propeam
Ș-am mînat pîn'la niște
table de busuioc
Și-mi stau boii mei pe loc
C-am dat în niște oase de rîmă
Și-au făcut ferăle miș-fărîmă.
Și-am mai ura, ura,
Că mai știm cîte ceva,
Da am venit să ne dați cîte-un ort de bani
Să oțelim ferăle la covali !
Mînați, măi ! Hăi, hăăăi !

Și-am mai ura, și-am mai ura
Și tu, fată mare, nu te supăra,
Că noi cîntecu ți l-om cînta :
Frunză verde de cicoare,
Mai stăi soră, fată mare,
Că nu ești trecută tare.
Numai una la părinți
Cum îi luna-ntre doi sfinți...

Cînd părinții prind avere,
Tu le ești de mîngîiere ;
Bărbățelu mi te-a bate,
Surorile nu te-or scoate,
Frații or zice „bine-ți face"...
Ție bărbatul nu ți-i părinte,
Să-ți rabde atîtea cuvinte
C-a-ncărcat zăstrea-n trei cară,
Ș-a trecut peste trei hotară,
Și i-a dat un foc și-o pară
Să se urce pînă-n cer,
Să vadă tot românul,
Să știe tot creștinul
Pe-a cui mînă-și dă copilul !
Tot mai roată, măi flăcăi !
Hăi, hăi !
Și-apoi hopuri, hopurate,
La mulți ani cu sănătate !
Hopuri, hopuri, hopurele,
La mulți ani cu floricele !
Să vă fie binele,
Ca albinele,
Și norocul,
Ca busuiocul,
Bine și sănătate,
Și-n ocol multe bucate !
Ho, ho, hoo !

(De la Ion Căeriu, Sîrbi-Dorohoi).

*

Floricică cea de vinie,
Bătrînețe cu slăbie,
Nu-mi faceți năpastă mie.
Eu fug, ele mă ajung,
Eu alerg, ele mă-ntrec ;
Bătrînețe, haine creță,
Tare sunteți purtărețe !
La tinerețe, haine scumpe,
Purta-v-aș și v-aș rumpe,
De-ar fi zile cît de multe.

(Parthenie Popescu)

*

Frunză verde și-un alun,
Am un galben și nu-i bun,
Mi-aș face un pas de drum,
Să-mi cerc puicuța-n cordun,
Ca să-mi cerc vinul de bun.
Vinul e bun și piperat,
Dar nu-l pot bea de supărat ;
Vinul e bun și zaharit,
Dar nu-l pot bea că sum scîrbit,
Că decît cu pușca-n urdie
Mai bine cu mîndra-n vinie :
Decît cu pistoale-n brîu,
Mai bine cu coasa-n grîu.
Toată ziua voi cosi,
Și noaptea m-oi odihni.

(Parthenie Popescu)

CUCUL

Frunză verde de pelin,
Ce-mi ești, cucule, hain,
De cînți vara-n giumătate
Ș-apoi zbori în altă parte ?
Cuculeț, pasere sură !
Mușca-ți-aș limba din gură
Cînticul să nu-ți mai zici,
Nici să mai colinzi pe-aici.
Vara vii, vara te duci,
Cînd îs dragostele dulci.
Cîntă-mi mie încă-o-dată
Că mi-e mintea tulburată.
Cîntă-n dreapta mea cu foc
Să am parte de noroc.
Cîntă-n fața mea cu drag
Că ți-oi da frunze de fag
Să nu mai fii tot pribeag.

(V. Alecsandri)

*

— Turturică, turturea,
De ce-mi eşti aşa de rea
Şi nu-mi stai alăturea ?
— Că mi-e dor de-un turturel
Ce suspină singurel...
Zbor pe ramură la el.

*

La umbră de liliac
Dragostele ce mai fac ?
Să sărută pînă zac
Iar în vale la izvor
Se-ntîlneşte dor cu dor
Se sărută pînă mor.

*

Citu-i codru de frumos
Tot îi cade frunza jos.

(M. Eminescu)

*

Cine-a stîrnit horile
Aibă ochii ca florile
Şi faţa ca zorile

*

Copiliţă de pre şes
Te-o iubit badea pe mers ;
Că ţi-e mersul legănat
Cu dragoste mestecat...

*

Strigă moartea la fereastră ;
— Spoveditu-te-ai nevastă ?
— Ce ai moarte de-a-ntreba
De m-am spovedit ori ba
Că eu cînd m-o spovedi
Şapte popi mi-or trebui,
Şapte popi din şapte sate,
Să mă scape de păcate,
Şi vre-un popă unguresc
Să nu ştie ce vorbesc.

*

Frunză verde şapte brazi
Fost-am noi vreo şapte fraţi.
Şi-au murit cinci într-o marţi.
Şi rămas-am numai doi
Să umplem lumea de noi,
Şi-a pierit unu-ntr-o joi,
Şi rămas-am numai eu
Ca să rătăcesc mereu.

(Lucian Blaga)

Notă : *In selectarea materialului am urmărit atît cuprinderea unui număr cît mai mare de culegători, cît şi repunerea în circulaţie a unor piese mai puţin cunoscute.*

Bibliografia selecţiei :

Al. Amzulescu, Balade populare româneşti, *vol. I, E.P.L. 1964 (p. 295) ;*

V. Alecsandri, Poezii populare ale românilor, *Minerva, 1908 (p. 162) ;*

Gr. Tocilescu, C. N. Ţapu, Materialuri folclorice, *vol. I—II, Ed. Minerva, 1981 (vol. I, p. 63, 70 ; vol. II : p. 33, 239, 254* (Meroş Paşa şi crivăţul, Cîntecul şarpelui, Maică, măiculiţa mea, Firicel de iarbă neagră, Colo-n vale la izvoară).

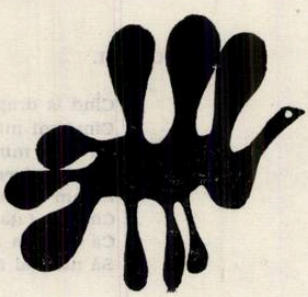
C. F. Ceuşeanu, G. Fira, G. M. Popescu, Culegere de folclor din judeţul Vîlcea şi împrejurimi, *Cultura naţională, 1928, p. 55 şi urm. (275, 279, 281, 283, 284, 286, 287, 288, 290, 298.*

Atanasie Marienescu, Poezii populare din Transilvania, *Ed. Minerva, 1971 (p. 587, 591).*

D. Furtună, Izvodiri din bătrîni, *Ed. Minerva, 1973, (pp. 386—390).*

D. Murăraşu, Eminescu şi literatura populară, *Ed. Scrisul românesc, 1938 (CLVIII, CLIX, CCCXVII, CCCLXVII).*

Lucian Blaga, Antologie de poezie populară, E.P.L., 1966 (p. 159, 185, 189, 253).



PROFIL CONTEMPORAN

HAROLD PINTER

Cele patru ziduri ale singurătății

Caracteristica absurdului — așa cum a fost descifrat de arta modernă — pare a fi lipsa schimbare. Conform acestei viziuni a fost citată mitologia greco-romană de către Albert Camus (Sisif). Omul, în fața acestui tip de absurd, poate viețui într-un somn liminal (sau, dacă vreți, nu se poate ajuta decît cu o conștiință liminară), cum se întîmplă cu Estragon și Vladimir, personajele lui Samuel Beckett; ele viețuiesc în plin absurd fără a-și înțelege drama altfel decît marginal. Dar omul, gîndește Camus, poate conștientiza iraționalul din existență; în el poate crește tot mai dureros o sete imensă de claritate, de înțelegere a neraționalului. Este setea deductibilă din întrebările lui Blaise Pascal cu privire la poziția omului în raport de infinit; e setea deductibilă din întrebările lui Voltaire cu privire la identitatea, poziția și sensul ființei umane. Distingînd aceste două atitudini față de absurd socotim a fi trasat cele două căi principale de acces ale literaturii la tema absurdului.

In acest context ideatic, cea mai nobilă realizare a omului, comunicarea, precum și unealta ei, limbajul, au căzut sub lupa demitizantă — de nu și demistificatoare — a unui Beckett, a unui Camus, Ionesco, Kafka, a unui Pinter. Toate convorbirile unui individ, cîte încap într-o viață, devin simple cacofonii (Claude Mauriac). Încercarea de a comunica constituie o maimuțăreală sau o comedie abominabilă (S. Beckett). Din punctul de vedere al receptării, oamenii s-au preschimbat în ziduri de nepătruns (E. Ionesco). Pentru atari motive s-a exilat în autism personajul lui Le Clézio (Procesul-verbal). *Aici stă originea dezintegrării verbale urmărită de James Joyce și de ceilalți. Pentru astfel de motive Fernando Arrabal, în* Orchestrarea teatrală, *și același Beckett, în* Act fără cuvinte, *ajung să scurme la rădăcina comunicării pînă ce nu mai recurg decît la comportamentul nonverbal ca posibilitate unică a expresiei dramatice.*

În acest marasm unversal, un Camus, un Sartre, oferă idei salvatoare. Sfidarea, revolta, creația alcătuiesc soluția celui dintîi. Omul să devină propria sa cauză și scopul său ultim este soluția celui de al doilea.

Sub influența unor animatori teatrali entuziaști ca Joan Littlewood, Peter Hall, George Devine, Laurence Olivier, Trevor Nunn, toți mari iubitori ai valorii literare și sociale în literatura dramatică, sub influența pătrunderii în universități a tinerilor provenind din păturile de jos (fenomen însoțind sfîrșitul celui de al doillea război mondial) și mai ales sub influența imensului pas spre democratizarea artelor britanice ce a fost desființarea cenzurii teatrale (1968), deceniile ce au succedat morții lui George Bernard Shaw (1950), au fost marcate de o avalanșă de premiere care au schimbat destinele teatrului modern în Anglia. Piesele lui Samuel Beckett (Așteptîndu-l pe Godot, *1955), ale lui John Osborne* (Privește înapoi cu mînie, *1956), Harold Pinter* (Aniversarea, *1958), Brendam Behan* (Ostatecul, *1958), Arnold Wesker* (Rădăcini, *1959), și numeroase altele, au dăruit dramaturgiei o orientare de critică socială, vestită de G. B. Shaw, dar cu o nuanță a realismului crud sau a absurdului necunoscute anterior. Nicicînd societatea occidentală nu a fost supusă unui tir atît de sigur, de eficare, de necruțător, dirijat de niște artileriști în număr atît de mare, atît de uniți și atît de talentați ca cei din tînăra generație de dramaturgi englezi.*

Pinter s-a născut ca dramaturg odată cu generația furioșilor ; el se află la o extremă a ei, la extrema opusă situîndu-se Wesker. Pentru a intui cît de mare este distanța dintre el și ceilalți membri ai generației, să ne amintim de romanul lui Braine Drumul spre înalta societate, *de piesa abia citată a lui Osborne sau de* Cabotinul *său, să ne gîndim la* Vînătoarea regală a Soarelui *de Peter Schaffer sau la* Exerciții pentru cinci degete *tot de el ; la* Berg *de Ann Quinn, la piesa lui Bernard Kops :* Hamlet din Stepney Green, *la* Billy Mincinosul *de Willis Hall și la Keith Waterhouse, la* Limanul fericit *de John Arden.*

Ca toți ceilalți, Harold Pinter este obsedat de eșecul semenului său. Mai mult chiar, de totala și, bineînțeles, de absurda *lui lipsă de securitate în lumea modernă. Particularitatea prin care el se distanțează de confrații săi* «provine în mare parte din modul extrem de strălucitor în care se joacă cu diferitele nivele ale limbii. Limbajul articulat se juxtapune în chip comic peste ceea ce nu mai e constituit decît din onomatopee ; felul în care rostesc cuvintele cei culți se juxtapune peste bîiguiala și aproximativul celor aproape agramați.» [1]. *Martin Esslin descoperă și* «un al treilea plan, poate superior, unde Pinter își exercită virtuozitatea în a se juca cu limba : este vorba despre modul cum folosește ritmurile și pauzele. Și ambiguitatea ei poetică» *(p. 231). Va să zică ni se atrage atenția asupra a două caracteristici majore ale limbajului folosit de dramaturg : comedia socială a limbajului și ambiguitatea lui poetică.*

Am reținut și interesul lui Esslin pentru pauză și ritm. Peter Hall, directorul lui Royal Shakespeare Theatre, *l-a comparat, din punct de vedere al rostirii, pe Harold Pinter cu Shakespeare. Are o mare admirație pentru deosebirile psihologice nuanțate de întreruperea debitului verbal al personajelor cînd prin «pauză», cînd prin «tăcere». Ritmul, forma organică a prozei dialogate, în cazul lui Pinter, impun o autentică asceză interpretului, o gimnastică riguroasă a emisiei vocale, o disciplină a declanșării emoțiilor și a cenzurărilor, ca și în teatrul beckettian din care derivă. Aceste opinii bine cunoscute privesc aspectul formal al operei dramaturgului contemporan, și, simultan, aspectul tehnic, văzute de pe pozițiile regizorului sau ale actorului. Credem că entuziastul Peter Hall nu a extins niciînd comparația menționată asupra nivelului subiectelor, nici asupra celui al configurării personajelor, nici asupra celui al arhitecturii dramatice. Aceasta nu micșorează însemnătatea particularităților formale prin care s-a impus Harold Pinter.*

Înainte de a prezenta tema centrală a dramaturgiei sale și de a căuta un fir roșu ce să ne conducă le personajul pinterian, socotim util a pune la dispoziția cititorilor un text complet.

ASTA-I TOT

DOAMNA A : Totdeauna pun ceainicul la ora asta.
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Cam pe-acum vine.
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Numai joia.
DOAMNA B : Da. (Pauză).
DOAMNA A : Aveam obiceiul să-l pregătesc miercurea. Atunci trecea, va să zică. Apoi a schimbat-o pe joi.
DOAMNA B : A, da.
DOAMNA A : După ce s-a mutat. Cînd ședea după colț, totdeauna pica miercuri ; da' după ce s-a mutat, îi convenea să dea pe la măcelar joia. N-a găsit măcelar, pe-acolo, pe la ea.
DOAMNA B : Nu.
DOAMNA A : Oricum, și-a zis să nu se lipsească de vechiul ei măcelar. Atunci, mi-am zis, dacă nu poate găsi măcelar, ăsta-i lucrul cel mai bun de făcut.
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Așa c-a-nceput să vină-ncoace joia. Nu știam că trece pe la noi joia, pîn' ce n-am întîlnit-o-ntr-o zi la măcelar.
DOAMNA B : A, da.

[1] Martin Esslin, *Au delà de l'absurde,* traduit de l'anglais par Françoise Vernon, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1970, p. 230.

DOAMNA A : Nu era ziua mea de cumpărat carne ; nu trec pe la măcelar joia.
DOAMNA B : Nu, știu. *(Pauză).*
DOAMNA A : Mă duc vinerea.
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Acolo te-ntîlnesc pe-mneata.
DOAMNA B : Da. (Pauză).
DOAMNA A : Totdeauna pici vinerea pe-acolo.
DOAMNA B : A, da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Dar mi s-a-ntîmplat să intru pentr-un pic de carne-ntr-o joi, ca să vezi ! Nu intrasem pentru cumpărăturile săptămînale de vineri. Doar ce-am trecut cu-o zi-nainte.
DOAMNA B : Da.
DOAMNA A : Atunci am aflat întîia oară că n-a putut găsi măcelar pe-acolo, așa că și-a zis să se-ntoarcă aici, o dată pe săptămînă, pe la măcelarul ei.
DOAMNA B : Da.
DOAMNA A : Venea joia, să aibă carne pînă duminică. Îi ține pînă luni, iar de luni pe joi mănîncă pește. Da' mai poate cumpăra și carne congelată, dacă vor să mai schimbe.
DOAMNA B : A, da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Așa că i-am spus să treacă pe la mine cînd vine pe-aici, după ce intră la măcelar, că pun ceainicul pe foc. Și așa a făcut. *(Pauză).*
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : E amuzant că-nainte venea miercurea. *(Pauză).* Ce să-i faci, se mai distrează omu'. *(Pauză lungă).*
DOAMNA B : Nu mai vine, nu-i așa ? *(Pauză).*
DOAMNA A : Ba mai vine. Nu mai vine așa de des, dar vine. *(Pauză).*
DOAMNA B : Credeam că nu mai vine. *(Pauză).*
DOAMNA A : Totdeauna pun ceainicul la ora asta.

Dacă lui Harold Pinter i se recunoaște în chip unanim o subtilă artă a dialogului de atmosferă, nu rareori el dovedește capacitatea de a dezvolta o idee în monoloage străbătute de un fior ontologic zguduitor ; să luăm un exemplu din Piticii *(de* fapt numai un fragment *de monolog). «LEN :* Uite masa mea. Aceasta este o masă. Uite scaunul meu. Uite masa mea. Aceea este o fructieră. Uite scaunul meu. Uite perdelele mele. Nu e vînt. Noaptea a trecut și dimineața n-a sosit încă. Aceasta este camera mea Aceasta este o cameră. Iată tapetul, pe pereți. Sînt șase pereți. Opt pereți. Un octogon. Această cameră este un octogon. Uite pantofii mei, sînt încălțat. O călătorie și o capcană. Aici este centrul frigului, o întrerupere a călătoriei; nu-i nici o capcană. Aici este iarba înaltă de care m-agăț. Inima codrului din centrul nopții și al dimineții. Uite becul meu de 100 Wați, ca un pumnal. Camera aceasta se mișcă. Camera aceasta e-n plină mișcare. Tocmai s-a mișcat. A ajuns... la un punct mort. Uite closetul, baia, bucătăria mea. Nici o pînză de păianjen. Totul este limpede și miroase a abundență. Poate va veni și o dimineață. Dacă ar veni vreo dimineață, ea nu-mi va distruge dependințele, nici luxul. Fie noaptea întunecoasă sau luminoasă, nimic nu poate pătrunde pînă aici. Este compartimentul meu. Sînt bine ancorat. Aici m-am aranjat și aici este regatul meu. Nici un glas. Nimeni nu-mi străpunge coasta»* [2]. *Dar, prieteniile și liniștea sa se vor prăbuși. Casa lui va fi ruina ce adăpostește un suflet care nu mai înțelege nimic.*

Am ales acest monolog deoarece el denumește tema centrală a universului dramatic al pieselor în discuție : Camera ; *ea poate fi intuită chiar și în miniatura radiofonică* Asta-i tot.

În acest sens este interesantă mărturisirea dramaturgului : «Care e germenul pieselor mele ? Voi fi cît se poate de precis. Am intrat într-o cameră și am văzut o persoană în picioare și o per-

[2] Harold Pinter, *The Dwarfs*, în : *Plays : Two*, London, Eyre Methuen, 1977, p. 96—97.

soană șezînd. [...]. Am intrat în altă cameră și am văzut doi oameni șezînd. [...]. Am privit pe ușa unei a treia camere și am văzut două persoane stînd în picioare. [...] Aceasta m-a urmărit cîtva timp și am simțit că singurul mod de a putea da expresie celor văzute și de a scăpa de ele era cel dramatic»[3]. *Dealtfel, prima sa piesă s-a intitulat :* Camera (The Room). *Camera mea este regatul meu. Toate textele o afirmă. Camera ar putea fi refugiu. Dar ea e agresată de forțe sociale misterioase, de instincte sau de doruri nu mai puțin inexplicabile, de persoane automatizate în a produce răul sau măcar în a propune un echilibru artificial în locul celui firesc. Camera e agresată de semne venind dintr-o lume rareori explicabilă, trimise de grupuri stranii, față de care nu te poți simți decît vinovat, deoarece ele se erijează în apărătoare ale tuturor legilor și regulilor, de la cele cosmice pînă la acelea, să spunem, ale unui joc sportiv, și îndeosebi apărătoare ale unor reguli ininteligibile, născocite ad-hoc. Camera e situată — în chip figurativ — într-un labirint fără ieșire.* «S-a apropiat o mașină. Era el. M-a întrebat cum ajunge în strada Bolsover. I-am spus că strada Bolsover se afla la mijlocul unui sistem complicat cu sens unic. Era un sistem cu sens unic în care puteai pătrunde ușor. Necazul era că odată intrat nu mai puteai ieși. I-am spus că cel mai bun lucru pe care-l putea face, dacă dorea cu adevărat să ajungă la strada Bolsover, era s-o ia prima la stînga, prima la dreapta, a doua la dreapta, a treia la stînga, și să caute din ochi o lăcătușerie, să ocolească scuarul, fără a părăsi banda interioară, s-o apuce prin a doua parcare la dreapta și apoi să oprească. În fața lui avea să vadă un bloc foarte înalt, cu birouri ; cu o curte în formă de semilună. O putea tăia pe lîngă bloc. Putea da ocol semilunei, să iasă pe dincolo, să urmeze indicatoarele, să depășească 2 stopuri și s-o apuce prima la stînga, semnalată de primul stop pe care-l întîlnea. Tot timpul să nu piardă din priviri Turnul Poștei. Singurul lucru pe care-l avea de făcut era să cotească prin garajul subteran, să schimbe viteza, s-o țină drept înainte și avea să se pomenească exact în strada Bolsover fără nici o dificultate. Totuși, l-am avertizat că problema nu era rezolvată, că deși găsise strada Bolsover, putea și să n-o mai găsească. I-am spus că eu cunoșteam una sau două persoane care rătăciseră în susul și în josul străzii Bolsover ani de zile. Pe acolo își pierduseră tinerețile nenorocite. Oamenii locuind acolo au chipurile cenușii, viețuiesc într-o stare de disperare, dar nimeni nu bagă de seamă asta, pricepi. Lumea, toți, nu se preocupă decît de cîștigul lor murdar. Am scris despre asta la *The Times. Viața pe linie moartă*, ăsta-i titlul. Dus pe apa Sîmbetei. Oricum, i-am spus că probabil cel mai bun lucru de făcut era să-și uite complet ideia aia de a ajunge în strada Bolsover. Mi-amintesc că i-am spus : drumul ăsta pe care-l ai în minte, uită-l ; s-ar putea dovedi să-ți fie fatal. Dar mi-a zis că trebuia să predea un pachet. În orice caz, m-am zbătut atîta pentru că avea un chip deschis. Arăta ca un om care face totdeauna binele»[4].

Strada, casa, viața se desfășoară în Țara nimănui, *cum este însuși titlul piesei din care am extras fragmentul. Decodarea situației de viață urmează ca o lovitură de grație în următoarele două fraze ale aceleiași replici:* «Să știi că el va nega cele ce ți-am povestit. Istorisirea lui va fi alta» *(p. 63). Adică, trăitorul nu este conștient că se află prins, în cursă, că existența sa e fără șanse, fără perspectiva unei schimbări :* «Așa că nimic altceva nu se va mai petrece vreodată. Pur și simplu vei ședea aici veșnic» (idem, *p. 94). Și totdeauna supus voinței altora.*

Personajele care sînt ținta acestor amenințări fără scăpare ajung reduse la rezistența ultimă, sînt convinse să renunțe la amintiri și la viitor, ele nu mai au nici o putere. Atrage în mod deosebit atenția faptul că le-a secat rezervorul forței spirituale, că li s-a epuizat conștiința datelor exacte ale realității, ba chiar și a celor personale. Își pierd individualitatea, unicitatea. Ajung, în ultimă instanță, să nu mai poată face legăturile curente dintre fapte, noțiuni, aluzii, ba chiar și dintre cuvinte.

Fie că scrie comedii (Colecția, The Collection *și* Iubitul, The Lover), *drame sociale* (Școala serală, The Night School; Îngrijitorul, The Caretaker; Din nou acasă, The Home Coming), *parabolă politică* (Aniversarea, The Birthday Party),

[3] Harold Pinter, *Plays : Two, op. cit., Introduction, Writing for Myself*, p. 10.
[4] Harold Pinter, *No Man's Land, London*, Eyre Methuen, 1977, p. 62—63.

dramă familială (O noapte afară, Night Out; Înșelarea, Betrayal), *dramă a cunoașterii* (Timpul de altădată, Old Times), *dramă psihologică* (Invitația la ceai, Tea Party; Subsolul, The Basement; Piticii, The Dwarfs) *sau teatru poetic* (Peisaj, Landscape; Tăcere, Silence), *tuturor acestor piese, împărțite de noi destul de arbitrar conform unor tipuri dramatice general acceptate — dar refuzate de autor —, li se poate aplica una și aceeași reducție: personajele ajung la discuție pentru a eluda problema lor majoră: aceea că le este frică. Dominionul privat al căminului — esențial pentru englezi — se dovedește o piață publică; în ea orice neavenit hotărît să-ți încalce drepturile de ființă independentă o și face și nimic nu i se poate opune; el se instalează cu tine și te înrobește pînă la depersonalizare. Nu inteligența lui e cea care triumfă asupra inteligenței tale; nici forța sa fizică; ci insinuarea, tehnica spălării creierilor, a înlocuirii ființei tale conștiente cu niște reziduuri psihosociale ușor manevrabile, menite a da senzația că personalitatea mai există, dar de fapt fiind un amalgam de surogate vrednice de milă și provocînd simultan groaza.*

Pe una dintre coperțile volumelor sale de opere dramatice este înfățișat un bărbat văzut din spate. El stă în fața unei oglinzi. În ea se reflectă spinarea sa. Un simbol admirabil al incapacității omenești de autocunoaștere dar și de reflectare în jur (Reproducerea interzisă *de René Magritte*)[5]. *Un simbol trist al izolării. Acest simbol este agravat de imaginea de pe coperta altui volum al aceleiași culegeri. Un bărbat și o femeie se apropie unul de celălalt, să se sărute. Capetele amîndorura sînt ascunse în saci de tifon. Ei nu se vor cunoaște niciodată. Buzele lor nu vor transmite nici un mesaj autentic despre ei înșiși (detaliu din* Amanții *de René Magritte*[6]).

Aceasta nu înseamnă că personajele dramaturgiei lui Harold Pinter abdică de la cunoaștere. Autorul le supraveghează zbaterea necontenită de a afla cine sînt ei înșiși și cine semenii lor. Omul nu poate trăi într-o lume necunoscută, strigă fiecare replică a marelui dramaturg. Adevărul este singurul lucru care contează pe pămînt, unicul motor al vieții, sensul ei fără echivoc. Adevărul este pîinea vieții și sîngele suferinței fiecăruia dintre noi. Din păcate, străduințele de reconstituire a lui, în cazul experiențelor personajelor lui Pinter, descoperă în memorie un sac găurit în diverse locuri; amintirile nu sînt scoase la suprafață într-o ordine cronologică sau semantică ci cad, se rostogolesc, alunecă într-o ordine a lor, *nedeschisă raționalizării, neîngăduind constituirea de autoportrete sau de portrete fidele. Unde este omul, dacă nu în memoria sa și a semenilor săi? Cîteodată, cum se întîmplă în* Îngrijitorul *sau în alte piese, răspunsul la această întrebare pare să fie: pe om îl recunoști în faptele sale. Alte texte, cum ar fi:* Înșelarea, Subsolul, Timpul de altădată, *răstoarnă pe dos răspunsul dat: dar faptele nu pot fi la rîndul lor interpretate, nu pot stîrni noi întrebări, nehotărîri și nu pot dovedi o incapacitate fundamentală a rațiunii de a înțelege? De unde această incapacitate? Pinter răspunde nu prin afirmații ci prin parabole: rațiunea omenească nu este pe măsura existenței. Repetăm: cu astfel de răspunsuri personajele lui Harold Pinter nu se mulțumesc; căci tot în rațiune se află sîmburele iscodirii din care crește o plantă fără moarte: dorința omului de a-și depăși propria rațiune.*

Înțelegem că o analiză a operei lui Harold Pinter, cel mai de seamă dramaturg englez contemporan, presupune unelte critice foarte variate: estetica, lingvistica, teatrologia, sociologia, filozofia, antropologia stilistică, psihanaliza; nici una dintre aceste arme ale cercetătorului nu poate lipsi din respectiva analiză, riscîndu-se frustrarea operei de o dimensiune întreținută în text, imposibil de desprins. Și, nădăjduim că cititorii noștri vor avea șansa viitoare a unei asemenea apropieri critice de opera sa, cu aspirații către critica totală, după cum nădăjduim că piesele respective nu vor continua să rămînă un teritoriu atît de rar cunoscut de scenele noastre care au îmbrățișat cu mult entuziasm lucrările unor dramaturgi contemporani lui Pinter, dar de mai mică importanță.

Mihai RĂDULESCU

---

[5] *Plays : Two, op. cit.*

[6] Harold Pinter, *Plays : Three*, London, Eyre Methuen, 1978.

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual*

(II)

Din clipa în care am stabilit ca cele două oraşe să fie Parisul şi Roma şi cum anume să pun în legătură Parisul cu Roma, ei bine, de atunci a început să se înjghebeze o anecdotă. Am căutat un număr oarecare de soluţii pentru a vorbi simultan despre două oraşe ; în cele din urmă, lucrul cel mai simplu mi s-a părut să discut despre o călătorie între ele. Şi, evident, am căutat motivările unei atari călătorii. Am legat, firesc, aceste oraşe de cîte o femeie ; iar un bărbat este acela care călătoreşte între aceste două oraşe şi între cele două femei. Este vorba despre un francez, soţia lui e pariziană, iar la Roma cunoaşte o altă franţuzoaică. Aceasta va reprezenta pentru el, natural, libertatea, antichitatea, tinereţea, tinereţea antichităţii răgazul bucuriei, etc. etc... Şi nu vă voi istorisi povestea, pentru că o cunoaşteţi, iar ceea ce voi încerca să fac în seara aceasta este să intru puţin în amănunte, pentru a descoperi cum suprapunerea, dacă vreţi, a acestor două oraşe este tratată în planul naraţiunii.

Deci, relaţia între oraşe este văzută prin mijlocirea unei relaţii dintre un bărbat şi două femei şi a voiajului acestui bărbat de la un oraş la celălalt, de la o femeie la cealaltă. Însă această călătorie ne îngăduie să întrevedem alte călătorii. În romanul despre care v-am pomenit mai înainte, L'emploi du temps, *un oraş era văzut dintre limitele unei odăi. Şi cuprindeai un an întreg privind numai la cinci luni. Şi se poate merge şi mai departe. Cuprindeam o săptămînă din perspectiva acelor cîteva ore din săptămînă consacrate scrisului. Iar cum personajul este cineva care munceşte, care face faţă orelor de birou, el nu poate consacra scrisului decît puţine momente din cursul zilei. Remarcaţi că avem ceea*

---

* Publicat în 1957, cînd a şi fost distins cu premiul Renaudot, romanul *La Modification* constituie obiectul acestei conferinţe făcînd parte din suita celor cinci expuneri publice asupra operei sale pe care Micel Butor le-a susţinut, în 1982, ca invitat al Universităţii din Augsburg. Prin bunăvoinţa colegială a lui I. Constantinescu, avînd acordul profesorului Hening Kruss, revista de faţă a început încă din numărul său trecut să reproducă, în traducere românească, textul respectiv, copiat de pe bandă de magnetofon.

În fragmentul publicat anterior, Michel Butor face o analiză succintă a lucrărilor sale precedente, ca o treaptă necesară în creaţie, dar şi în explicarea modalităţii de construcţie a operei alese ca temă de discuţie. Vorbitorul îşi consemnează preocuparea esenţială : cuprinderea spaţiului din interiorul unui spaţiu mai mic şi limitat şi a timpului de asemenea, din interiorul unei perioade scurte şi limitate. Apoi M. Butor anunţă problema arhitectonică pe care romancierul şi-a propus s-o rezolve în *Modificarea :* cum să vorbim simultan despre două oraşe. O splendidă incursiune în simbolica *oraşului* şi în istorie slujeşte drept motivare a scopului propus.

Pentru a sesiza mai profund implicaţiile acestei meditaţii a romancierului asupra operei sale, vom trimite cititorul la eseul : *Le roman comme recherche,* datînd din 1955, (eseu tipărit în culegerea : Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre,* NRF, Gallimard, 1963, p. 242—248). În opinia lui Michel Butor romanul — ca formă particulară a povestirii — depăşeşte aria literaturii, reprezentînd *«unul dintre constituenţii esenţiali ai perceperii realităţii»,* pentru că, de la naştere şi pînă la moarte ne scăldăm în povestirile celor din jurul nostru. Ducînd asemenea idei pînă la limitele lor metafizice, vom adăuga că individul devine *persoană,* deoarece, alături de înfăţişarea lui fizică şi de faptele sale, el ni se prezintă, cum ne atrage atenţia eseistul, prin mijlocirea povestirilor despre sine însuşi şi ceilalţi. Dacă aceste povestiri sînt verificabile, *«ceea ce ne istoriseşte romancierul, nu este verificabil şi, în consecinţă, cele spuse de el [...]se cuvine să fie suficiente pentru a suscita acel ceva despre care ne vorbeşte. Iată de ce [romanul] este domeniul fenomenologic prin excelenţă».*

Luînd drept îndreptar aceste lumini suplimentare, să asistăm la clădirea treptată a unei noi lumi, clădire ce, *sine qua non,* e datoare să ţină seama de toate datele realităţii, deci este, deopotrivă, investigare.

ce se poate numi niște unități existînd, unele în altele, dar care se deschid unele în celelalte. Adică — spații închise, dar dotate cu ferestre. Și am menționat adineaori că apare un moment cînd personajul încearcă să iasă din acel oraș englezesc și nu izbutește. Aceasta pentru a marca bine marea unitate de loc; dar mijloace de ieșire există totuși, cel puțin în mod imaginar. Personajul merge, de pildă, la cinema. Și la cinema îi plac îndeosebi filmele prezentînd țări îndepărtate. Îi face plăcere să meargă la cinematografele unde sînt programate documentare asupra Iordanului, Mediteranei. Astfel se naște o prezență a celorlalte spații în interiorul orașului. Apoi în oraș găsim instituții culturale, biblioteci și muzee, iar prin mijlocirea acestor instituții culturale se realizează comunicarea cu alte locuri și, lucru limpede, comunicarea cu alte timpuri. Totul desfășurîndu-se într-un an, desfășurarea are loc printre monumente cu mult mai vechi și de care sîntem obligați să ne interesăm. Există, de pildă, în acest oraș două catedrale. Și ele ne fac să ne ducem cu gîndul către alte veacuri, mai îndepărtate. Atunci, din interiorul acestui an, zărim alte epoci.

Ei bine, din interiorul compartimentului îndreptîndu-se de la Paris la Roma poți vedea mai întîi orașele Paris și Roma. Personajul va gîndi la ceea ce a lăsat la Paris și la ceea ce îl va întîmpina la Roma. Cu alte cuvinte, în mare, voiajul de la Paris la Roma este prezentul urmînd să se desfășoare, iar acest prezent este legat de trecut — de ceea ce a făcut exact înainte de a pleca — și de un viitor — ceea ce va face îndată după sosire.

Această călătorie nu este cea dintîi făcută de personaj de la Paris la Roma. El reprezintă la Paris o firmă italiană care se ocupă cu mașini de scris. Bineînțeles, există o celebră firmă italiană de mașini de scris. M-am ferit cît am putut să-i folosesc numele; i l-am schimbat ,dar publicînd cartea, l-am întîlnit pe directorul firmei Olivetti la Paris: mi-a spus că funcționarii săi se amuzau grozav pe seama lui de la apariția cărții. Și, totuși, numisem această firmă de mașini de scris altfel și eram gata să declar conform unui vechi obicei al romancierilor și al autorilor de film, că orice asemănare între cutare personaj ori cutare instituție și un personaj real constituie o pură coincidență. Dar nu era vorba de o pură coincidență: era o transformare. Era o elaborare. Deci, dacă vreți, călătoria personajului se întinde între un trecut și un viitor.

Trecutul va evolua într-un anume fel, deoarece, pe măsură ce personajul gîndește — e o călătorie oarecum specială —, există anumite detalii care fac ca gîndurile sale să o pornească într-altă direcție. Trecutul lui va evolua în sensul că — încetul cu încetul — tot mereu alte amănunte îi vor apare ca semnificative. Dacă vreți, el va putea avea mai multe versiuni ale trecutului propriu. Viitorul se va transforma în cursul călătoriei. Acest viitor depinde parțial de personaj. Merge la Roma pentru a-și regăsi iubita și a o lua cu sine la Paris. Apoi, în cursul călătoriei, modul său de a înțelege lucrurile se modifică astfel încît el nu-și va mai aduce la îndeplinire proiectul. E un lucru foarte clar. Ei bine, acest viitor, în mod normal, va evolua; viitorul, înseși acele lucruri ce urmează să aibă loc, se transformă. În timp ce, în privința trecutului, modul în care este interpretat, în care personajul interpretează trecutul, este cel care se va transforma anume.

Deci, avem din acest spațiu mobil și din acest timp în plină desfășurare o perspectivă asupra altor locuri și a altor momente. Nu este pentru prima oară că personajul face această călătorie; și, în timp ce călătorește de la Paris la Roma, el se gîndește, treptat, la călătoria precedentă făcută de la Roma la Paris. Apoi, la cea anterioară, de la Paris la Roma și așa mai departe. Dacă vreți, avem de a face cu un întreg joc de oglinzi, astfel încît toată existența va să-i apară, puțin cîte puțin, ca scandată de această mișcare de pendulare între cele două centre... Și, încetul cu încetul, va fi obligat să mediteze la relația dintre acești doi centri, dintre acești doi centri și aceste două femei, și deci la relația dintre cele două femei, și iată de ce această anecdotă aproape nesemnificativă la prima vedere este un mod de a nara evenimente extraordinar de interesante. Subiectul acestei cărți nu stă în iubirile lui Léon. Subiectul este relația dintre Roma și Paris și iubirile lui Léon. Léon el însuși constituie un mod de a povesti ceva, ceva esențial pentru propria noastră existență și pe care, în mod normal, nu-l știm povesti.

Așadar, m-am pomenit în fața unui număr de probleme tehnice ale povestirii pe care se cuvenea să le înfrunt. Mai întîi am ezitat îndelung între două modalități de narare. De obicei, într-un roman avem fie o narare la persoana a treia: personajul principal este văzut din exterior, se vorbește despre el la per-

soana a treia singular ; fie o narare la persoana întîi : personajul principal își istorisește aventurile, își scrie memoriile, ori este înregistrat în mod fictiv de ceea ce se numește — monologul interior. Am încercat aceste două tehnici și nici una, nici cealaltă nu îmi conveneau. Aveam nevoie să pot distinge foarte clar punctul de vedere al unui personaj de al celorlalte, de acela al persoanelor pe care el le vedea, deoarece, de exemplu, în acest compartiment de tren exista o deosebire considerabilă de statut între personajul care mă interesa și oamenii întîlniți de el. Trebuie să se simtă pe dată deosebirea dintre personajele privite în compartimentul de tren și personajul ce le privea. Persoana întîi ar fi fost excelentă pentru asta, dar a atribui totul persoanei întîi prezenta un inconvenient considerabil, anume că aceasta nu permitea sesizarea momentului cînd personajul începea să ia cunoștință de ceva, să gîndească la propria sa situație.

Vedeți, era esențial pentru mine să pot face să intervină pronumele eu, *al persoanei întîi, în anumite momente. Iar acest lucru ar fi fost perfect posibil folosindu-se o povestire generală la persoana a treia, ca apoi, din cînd în cînd, să intervină monologuri. Dar lucrul era prea grosolan, astfel încît am ezitat îndelung pînă în clipa cînd mi-am dat seama că în gramatica franceză nu există numai două, ci trei persoane. Și, în consecință, am încercat să folosesc persoana a treia, aceea descoperită de mine, uzual denumită a doua, și aici stă originea acestei forme gramaticale a pronumelui:* tu (vous), *care are tot felul de însușiri fascinante, care, în chip deosebit, are avantajul de a reprezenta o formă gramaticală mult mai mobilă decît celelalte două și tocmai de aceea această persoană este mai puțin folosită în romanul tradițional.*

Dar este folosită în anumite momente ale romanului tradițional și atunci trage după sine un cortegiu întreg de semnificații. Vedeți dar, începînd cu momentul cînd am scris această carte la persoana a doua, m-am întrebat dacă nu există alți scriitori care s-o fi făcut; și mi-am dat seama că existau mulți. Foarte deseori întîlnești povestiri la persoana a doua. Există povestire la persoana a doua cînd un personaj vrea să-l facă pe alt personaj să acționeze într-un anume fel precis, ori să-l facă să gîndească într-un anume chip. Astfel persoana a doua este forma, de pildă, a învățămîntului, o formă pedagogică ; este, dacă vreți, forma rețetei culinare. — «Dacă vrei să faci o plăcintă de mere, iei un kilogram de făină,...» — *nu ? o plăcintă pentru multe persoane...* — «iei un sfert de unt etc., și faci asta, faci ailaltă, pui la cuptor la foc mic» *și așa mai departe. Iată o povestire la persoana a doua ; o povestire aproape constrîngătoare ; practic, ești obligat să faci ceea ce spune textul, ca și cînd autorul lui, autorul... «Mătușa» din* Cartea de bucate, *ar fi de față și te-ar urmări peste umăr privind ce faci, ajutîndu-te și supraveghind tot.*

Vedeți, această persoană a doua, am putea aproape spune, folosind un termen psihanalitic, este un mod al Supraeului. E un Supraeu de un tip special, este un Supraeu ce se plimbă de la un individ la altul. Și iată de ce, dealtfel, nu e pur și simplu o formă pedagogică — ceea ce este deja esențial —, ci este și o formă pe care o pot numi judiciară, forma specială folosită în momentele cruciale ale romanului polițist atunci cînd detectivul sau, în realitate cotidiană, pur și simplu, procurorul se află în fața unui vinovat și îi explică cele ce a săvîrșit acesta. Îi explică ce a făcut, lucruri pe care personajul, vinovatul, criminalul nu vrea să le istorisească singur. Astfel, într-un roman polițist, un Sherlock Holmes sau un Hercule Poirot reunește un oarecare număr de persoane într-un salon, de exemplu, și povestește întîmplarea. Și îi povestește întîmplarea chiar celui care a trăit-o, întîmplarea pe care acel personaj nu vrea s-o spună singur. Și astfel el rostește : — «Ai sosit în momentul cutare, ai făcut una, ai făcut alta...». *Și, deodată, criminalul se prăbușește. Criminalul se vede nevoit să zică :* — «Ei bine, cum ați putut descoperi asta ?» *Sau în alte momente remarcă :* — «Ah, nu, nu-i așa ; nu pe ușa asta am intrat, ci pe cealaltă». *Iar din acel moment, el este mort; dacă vreți, dispare; și triumful adevărului alungă toți norii probabilității, ai minciunii, existență pînă acum, adevărul învinge prin gura detectivului, iar vinovatul, izvorul tuturor minciunilor, vinovatul care refuza să vorbească este împins către cuvînt de acest discurs care atît de deseori este la persoana a doua.*

Și, putem găsi — din moment ce căutăm ceva, ei bine, totdeauna îl găsim — putem găsi exemple foarte numeroase, fragmente de povestiri la persoana a doua, în acea formă de roman atît de pasionant, care este romanul epistolar al secolului al optsprezecelea, și unde toate persoanele verbului, întreaga conjugare se desfășoară în chip minunat. Cel mai frumos exemplu de roman

epistolar existent, după părerea mea, este unul de departe cel mai rafinat din punct de vedere gramatical și al construcției imaginative, anume Noua Heloisă *de Jean-Jacques Rousseau, unul dintre romanele cele mai... cele mai incitante din cîte există.*

În acesta avem de a face cu o extraordinară circulație a pronumelor personale între diversele personaje. Iar personajele, istorisindu-și anumite întîmplări unele altora, cîteva dintre povestiri sînt desigur la persoana a doua.

Există un foarte frumos exemplu de povestire lungă la persoana a doua, memoriile unui ministru... un ministru principal al regelui Henric IV al Franței, ministrul care se numește Sully[1]*. Memoriile sale sînt redactate în întregime la persoana a doua, adică secretarul său — în realitate ministrul și-a dictat memoriile acestui secretar, dar —, secretarul este acela care i se adresează, amintindu-i toate cîte le-a realizat, amintindu-i-le pentru a-i oferi șansa, dacă vreți, să-și judece propria existență.*

Deci folosirea persoanei a doua va aduce astfel cu sine tot felul de teme legate strîns de tema acestor două orașe: relația dintre Paris și Roma și folosirea persoanei a doua vor face din această carte un roman cu prisosință pedagogic și un roman ce va îndemna, ce va obliga pe cititor să-și pună o serie de întrebări. Această obligație, acest mod al persoanei a doua de a forța cuvîntul va face ca cititorul să fie constrîns la un moment sau altul să vorbească la rîndul său.

S-ar putea spune că în această carte există un fel de triunghi realizat datorită persoanei a doua. La începutul cărții lucrurile sînt foarte limpezi: există un scriitor ce se adresează unui cititor, întocmai cum un regizor se adresează unui actor. Și se poate prea bine imagina un film și un regizor spunînd actorului: — „Ați călcat cu piciorul stîng pe șina de aramă și cu umărul drept încercați în zadar să împingeți puțin mai încolo panoul culisant". Cu simpla deosebire că în general regizorii își tutuiesc actorii... Vedeți cum narațiunea va modela, va cere cititorului să se așeze într-un anume loc, să închipuie o serie de acțiuni, să gîndească un număr de gînduri; pronumele acesta al persoanei a doua provine de la un autor, se adresează cititorului, dar curînd vedem că se adresează și personajului cu care autorul se străduiește să-l identifice pe cititor. Deci putem vorbi despre un triunghi: autor — cititor — personaj.

Dar acest triunghi nu va rămîne imobil, adresarea va circula între acești trei poli. Există un moment cînd personajul va deveni conștient de ceea ce face și, în consecință, va apărea o reflectare, dacă vreți, a respectivului pronume. Un timp, autorul este acela care se adresează personajului. De la un moment dat încolo vom avea impresia că personajul se adresează sie însuși, ba chiar că personajul se adresează cititorului și, prin ricoșeu, că se adresează însuși autorului. Și, după o bucată de vreme, cititorul care s-a lăsat condus de regizorul-autor pe parcursul unui număr oarecare de pagini și s-a lăsat identificat cu acest personaj, ei bine, după o bucată de vreme, cititorul va refuza această identificare. Va spune: — «M-am lăsat păcălit pe parcursul a 50—100 pagini, m-am purtat ca și cînd aș fi fost acest personaj, dar eu nu sînt acest personaj !»

Iată momentul revoltei, momentul cînd cititorul se va întoarce împotriva personajului, spunînd: — «Nu sînt ca el !»; *dar și împotriva autorului, spunînd: —* «Nu, nu accept să continuați a-mi spune: tu, așa cum ați făcut-o pînă acum !» *Mi-am dat seama că momentul de revoltă se petrece mai devreme și mai violent în cazul femeilor, decît în al bărbaților, deoarece, după un timp, cum cel care identifică cititorul sau cititoarea cu un bărbat este tot un bărbat, ei bine, sosește o clipă cînd cititoarea spune: —* «Oh, dar ăsta-i un bărbat... uite exact modul de a reacționa al unui bărbat, iar eu, firește, care sînt femeie, n-aș reacționa în felul acesta !» *Și, vedeți că astfel întregul sistem de fraze începe puțin cîte puțin să pivoteze în interiorul cărții pentru a ajunge la ceea ce reprezintă însuși scopul ei, pentru a ajunge ca după toate aceste mișcări cititorul să se adreseze autorului și să-i răspundă. Se adresează autorului prin tot felul de intermediari, n-are nevoie să i se adreseze direct; uneori însă i se adresează totuși direct. În general, acest*

[1] Maximilien de Béthune, baron de Rosny, duce de Sully (1560—1641), luptător protestant alături de Henric al IV-lea (1553—1610), devine consilier regal și ulterior ministru. Memoriile la care se referă conferențiarul sînt: *Mémoires des sages et royales économies d'État de Henry le Grand* (n. trad.).

şoc de reacţie are loc într-un chip foarte «atmosferic», prin intermediul unei transformări generale a mediului de lectură, prin mijlocirea reprezentanţilor care sînt criticii sau profesorii.

Se întîmplă, de asemena, ca unii oameni să-ţi scrie ; se întîmplă ca studenţii care elaborează teze, referate, lucrări, şi ca, la fel, traducătorii, să-mi scrie ; îmi pun întrebări în legătură cu propria lor poziţie în raport cu personajul, relatîndu-mi unde se regăsesc în contextul voiajului de la Paris la Roma, în cadrul aventurii personajului şi, evident, în cadrul propriei lor aventuri. Ideea fiind ca romanul să ajungă să provoace întrebări, ca tu să faci cititorul să formuleze întrebări, să se ajungă ca cititorul să fie forţat să nu mai ştie cine este el însuşi şi de ce acţionează într-un fel sau altul şi, astfel, să înceapă a se strădui să afle un răspuns. Şi atunci, pentru ca toate acestea să se poată produce, este esenţial să găsim un mijloc pentru plasarea unui număr de date şi de evenimente. Îmi era necesar deci, în această călătorie, în acest ansamblu de călătorii, ceva echivalent cu structura etajată a imobilului din Passage de Milan.

Am rezolvat problema după cum urmează : am inventat ceea ce aş putea numi un sistem de semnalizare rutieră în interiorul reţelei cărţii mele. Cînd ne plimbăm la ţară cu maşina avem nevoie de indicaţii care să ne îndrepte către locul unde dorim să mergem. Dacă am folosi, de exemplu, numai hărţi şi busole, ei bine, drumul ar dura enorm. Avem deci la dispoziţie un întreg limbaj înscris în peisaj. Cum să procedezi pentru a înscrie un limbaj de semnalizare în chiar interiorul unei cărţi ? Dacă vreţi, aveam nevoie de o suprapunctuaţie. Această suprapunctuaţie este constituită din fraze, din elemente gramaticale ce vor primi treptat o semnificaţie în interiorul funcţionării cărţii înseşi. Întreaga povestire este încadrată de nararea unei călătorii de la Paris la Roma, iar aceasta e jalonată de trecerea gărilor. Şi apoi, la un moment dat, povestirea părăseşte voiajul pentru a ajunge la evenimente trecute, ori pentru a expune proiecte, pentru a ajunge la călătorii anterioare. Trebuia să descopăr mijlocul de a semnala cititorului trecerea de la un nivel al povestirii la altul, dar aceasta să fie făcută într-un fel nu prea bătător la ochi ; să instalez, dacă vreţi, în interiorul textului, un dispozitiv acţionînd asupra spiritului cititorului, fie că el e conştient sau nu de aceasta.

Abordînd un scriitor nou, eşti dator să înveţi treptat o limbă nouă, un nou mod de a folosi o anumită limbă ; stilul unui scriitor este o limbă în interiorul limbii şi ştiţi că ea poate fi caracterizată prin decupajul vocabularului în raport cu vocabularul general prin frecvenţa acestui vocabular etc., etc. Şi învăţăm treptat ce anume vrea să spună cutare cuvînt la cutare scriitor care îi conferă sau îi restituie un sens pe care, de pildă, l-a pierdut în conversaţia uzuală.

În interiorul acestei cărţi, pentru a face lucrurile mai accesibile, am introdus nu numai formule de învăţat treptat de cititor, în mod automat, recognoscibile de el şi care vor fi pentru el ca un macaz, dirijîndu-i spiritul într-o direcţie sau alta. Cartea este construită, mai întîi, într-un mod absolut simetric. În total, există nouă capitole. Toate capitolele sînt văzute din interiorul unui compartiment de tren, iar intervalul dintre capitole îl reprezintă momentele cînd personajul iese din compartiment. Un capitol începe sau mai bine zis intrăm în capitol cînd personajul intră în compartiment şi ieşim din capitol cînd personajul iese din compartiment. Avem astfel nouă perioade în cursul călătoriei, nouă perioade pe parcursul cărora personajul se află în compartiment. În intervale, el se află în vagonul restaurant, de exemplu, ori se plimbă pe coridor şi aşa mai departe

[Va urma]

(Traducere şi note : Melania MUNTEANU şi Mihai RĂDULESCU)

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

PUNCTE DE VEDERE *

Operă mitizată — mai întîi printr-o prohibiție decenală, mai apoi printr-o îndelungată așteptare a reeditării, mult controversată, mereu amînată, încontinuu promisă, în mai multe versiuni etc. — *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a lui G. Călinescu și-a recîștigat, în sfîrșit, prin noua ediție din 1982, statutul de operă fundamentală a culturii românești, monument durabil al naționalității noastre și punct de reper actual în istoria milenară. Căci, neîndoios, pe lîngă multele calități relevate de critică în cele patru decenii — de la absolutizarea textului călinescian drept literă de Evanghelie («Divinul Critic») și pînă la relativizarea întregului *op* ca un «roman» al vieții scriitorilor români — două atribute s-au dovedit esențiale și determinant-originale : revelația unui *tot organic* care este literatura română *(«să intuiesc mișcarea de tradiție : să fac o singură literatură de la Alpha la Omega, acolo unde de obicei se susține că e discontinuitate»* — *Corespondența*, 1 iunie 1940), și *judecata de valoare comparativ-estetică* în dublu sens, contextual-universală și temporal-actualizantă. De la *Epoca veche* la *Noua generație* și *Specificul național*, într-un volum masiv în octavo de 1.000 de pagini, G. Călinescu face sensibilă lectorului o istorie continuă, *«după legi proprii»* (I, 6) [1], a spiritului creator românesc, *«o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală»*, susținînd în același timp, *«pentru nota specifică primordială»*, *«punctul fundamental»*, ideea de vechime a neamului nostru : *«Istoricește suntem prin substratul nostru traco-getic, care e esențial, dintre vechile popoare ale Europei. Suntem niște adevărați autohtoni de o impresionantă vechime»* (I, 886). *«Conștiința de tradiție»* (I, 6) se traduce în *Istoria...* sa la modul analitic prin decelarea tuturor temelor, motivelor, subiectelor, miturilor etc. care dau sentimentul integralității unei culturi majore, al «epuizării» cunoașterii și, deci, accederii la «gratuitatea» estetică, oricum, *«izolarea culturalului de artistic»* (I, 5). Tot așa cum viziunea globală și sinteza specificului, conștiința lucidă de sine numai dimpreună cu relaționarea universală pot da *«garanția originalității noastre fundamentale»* (I, 885) și *«încrederea că avem o strălucită literatură»* (I, 9). Cît privește valorizarea călinesciană, «preocuparea de adevăr» a putut adesea fi împinsă metodic pînă la *«deplina ingratitudine»* (I, 8), spiritul critic fiind dublat de o vastă cultură integrată organic și mereu condus de gustul artistului proteic (extrem de rar nereceptiv sau «neînțelegător»). Astfel, petrarchismul involuntar al lui Conachi, sau proustianismul mimetic al unor scriitori români (v. cap. *Romancierii, 1920—1930)*, «arghezianismul» cronicarilor munteni etc. etc., caracterizări temerare și insolite, s-au impus devenind locuri comune ale cri-

---

*** Specificăm, din nou, că observațiile formulate pe întreg parcursul discuțiilor, aparțin în mod exclusiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, redacția își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de-abia în final** (n.r.)

[1] Notăm în paranteză trimiterile la ediția respectivă cu cifra romană și la pagină cu cifre arabe.

ticii pînă în manualele școlare, iar metoda sa dublu-comparativă, estetică, poate fi regăsită la mai toți criticii români de azi. *Călinescianismul* nu este numai un epitet de polemică ocazională, de delimitări critice, ideologice etc. mai mult sau mai puțin îndreptățite sau reale, ori numai de port-drapel ! *Spiritul călinescian*, concentrat mai cu seamă în această operă de critică integrală și avînd valoarea unui testament veritabil la răscruce de epoci, este o componentă fundamentală a culturii românești, — alături de lirismul eminescian, de comicul caragialian, de eposul sadovenian... ca și de muzica enesciană sau sculptura brâncușiană. Faptul este incontestabil ! și nu este aici locul a-l analiza în componentele sale, în sistemul său, cum nici a-i arăta cu degetul rarele momente de eclipsă. Este însă de datoria noastră a veghea ca *acest spirit critic genial*, — străbătînd două epoci istorice distincte și adesea contradictorii, cu amenințări pentru ființa națională și individ, cu întunecări ale rațiunii sau interdicții ale adevărului, cu liberalisme înșelătoare și oprimări istoricizate, în fine, cum însuși nota la 24 ianuarie 1941, în «*timpuri de suferință națională*», să nu fie tendențios sau fals interpretat și nici, chiar din bunăvoință, denaturat. G. Călinescu a trăit între 1899 și 1965, și a lua în considerație numai formarea personalității sale originale, ignorînd sau minimalizînd devenirea istorică a României în acești ani, etapele și influența lor asupra spiritualității românești în genere, asupra lui în special, ar constitui o gravă eroare — cu atît mai acuzantă pentru martorii acestor vremuri ! Din *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-vodă* nu se poate trece în nici un chip în *Nada Florilor*, iar *Frații Jderi* nu sunt strămoșii lui *Mitrea Cocor!* Încercările în acest sens ale Maestrului Sadoveanu, în ediția «completă» începută în 1954, sunt taxate acum de cei ce alcătuiesc ediția critică integrală (Vol. I, Minerva, 1981) ca «arbitrare, datorită unor cauze conjuncturale», semnalînd contraziceri între Autor și Direcția Presei, și optînd pentru restabilirea adevărului: «restituind eventualele eliminări sau modificări conjuncturale», adoptînd «principiul preluării ultimei versiuni apărute în timpul vieții scriitorului, despre care avem certitudinea că-i reprezintă voința» (pp. CXXII și urm., 469—470, 479). Operație deloc ușoară cînd există două ediții — diferite ! — de autor (1940, 1954 —) și nenumărate reeditări ale fiecărei cărți, rescrieri, retopiri, variante etc. Dar dacă în editarea integrală a operei eminesciene fiecare însemnare manuscrisă a genialului poet devine obiect de cult, dacă scrierile lui I. L. Caragiale sunt căutate în anonimatul presei din începuturile sale creatoare, dacă eposul sadovenian este reconstituit episod cu episod în veritabila sa integralitate și autenticitate — trebuie, oare, ca spiritul călinescian să fie prezentat în fragmente, cînd encomiastic, cînd detractor, interpretat după amintiri contradictorii și adesea nesemnificative ? ! — iar *omul*, — vai ! omul, profesorul, academicianul — acuzat sau justificat pentru relațiile lui sociale, ideile lui politice, actele lui conjuncturale ? !... S-au scurs aproape două decenii de la trecerea sa în Empireu — (cum însuși se exprima) și credem că e timpul, spre binele culturii românești, să-i judecăm opera așa cum ne-a învățat: cu «*cea mai strictă nepărtinire*» (I, 7) și numai în «*preocuparea de adevăr*», chiar dacă astfel ne-am arăta «*fără voia noastră plini de ingratitudine*» (I, 8).

Cum apare acum, dintr-o astfel de înțelegere, «ediția a II-a, revăzută și adăugită» a *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, alcătuită de profesorul Al. Piru, unul din primii și cei mai constanți și avizați discipoli ai lui G. Călinescu ? ! «*Istoria...* — ni se spune în *Prefața* editorului — nu a mai fost reeditată, dar autorul ei s-a gîndit necontenit la acest lucru și a lucrat efectiv în acest sens, aproximativ din 1946, cînd a apărut ediția a doua a compendiului, și pînă în pragul morții». Iar mai departe, arătîndu-se locurile publicării acestor erate, completări, corectări etc., se precizează : «Sînt inedite într-o proporție infimă altele, în genere întregul material fiind, în proporție de 95 % publicat de G. Călinescu. Textul ediției a doua, *revăzut de autor pînă la indice*, nu și-a propus să ducă analiza fenomenului literar *mai departe de anul 1940*, limitîndu-se la completarea și îndreptarea examenului materiei pînă la această dată», rezultînd un plus de «aproximativ 300 de pagini dactilo — cam 100 de pagini» de tipar, care, însă, «*nu modifică viziunea* de ansamblu, periodizarea, înțelegerea curentelor și stilurilor, *judecățile de valoare*, întregind aparatul documentar și *adăugind cîteva analize noi de opere sau prezentări de scriitori* necercetați prima dată» (II, p. VIII, s.n.). Din păcate, cele afirmate de editor sunt inexacte — îndeosebi cele referitoare la sublinierile noastre. Căci «revăzut pînă la indice» nu înseamnă, cum s-ar putea crede, *în*

integralitate, (100 p. la 1.000 p. = 1/10 !), ci ici și colo, aici mai mult, dincolo mai puțin, alteori deloc ! Și chiar semnificativ : nici o schimbare în *Prefață* (= Program, Principii) și nici în *Specificul național* (= Final, Concluzii) ![2] Fixarea anului 1940 ca terminus al analizei interpretative, — fără a mai menționa introducerea unor date documentare noi la *Bibliografie* și chiar în text pînă spre 1964 ! — nu se constată a fi fost respectată ; dimpotrivă, cum se va vedea (și din exemplele ce vor urma), fiind vorba de «ultimele» opere ale unui autor, s-ar putea crede că, în final, chiar judecata de valoare asupra scriitorului se schimbă — cel mai adesea diminuînd. La Cezar Petrescu de ex. *Adăpostul Sobolia* (din 1945) *«e plin de un insuportabil și trivial verbiaj cu pretextul unei idile între Lalu Măldărăscu și Lavinia Madu, într-un adăpost antiaerian, fără o cît de minimă intuiție a severității evenimentului»*. Iar *«prima parte din Tapiru (1946) este o execrabilă divagație... partea a doua, simplu memorial sentimental de un medelenism torențial, conține o idee caracterologică bună, înăbușită în bufonerii...»* (II, 773). S-au adăugat, într-adevăr, «analize de noi opere sau prezentări de scriitori necercetați prima dată», însă analizele rămase (probabil/doar) în prima formulare sunt extrem de sumare, deseori superficiale, uneori nedrepte (cum se va vedea mai departe); iar din cei 20 de autori noi, abia cîțiva își justifică introducerea : Ion Codru-Drăgușanu (cu *«îndoieli în a susține că reprezintă o adevărată figură literară»* — II, 394), Artur Enășescu (o frază + o strofă din cunoscuta azi romanță *Rița*), Mihai Beniuc, D. Stelaru (zdrobit de alăturarea cu E. A. Poe)... Paul Mihu-Sadoveanu (*«unul din fiii lui M. Sadoveanu, mort prematur, medeleniza...»* — II, 967 ; încercare de *captatio*... pentru Maestru ? !)

E locul aici să precizăm și opinia noastră — ca unul care am cercetat exemplarul de lucru al Profesorului — asupra completărilor biografice. Nu știm care va fi fost gîndul lui G. Călinescu cînd aceste date erau adăugate pe margine, între rînduri, pe spațiul liber al unei fotografii, oriunde golul paginii o permitea, sau la *Bibliografie* (v. fascicola fotocopiată din această ediție); însă e sigur că, *în final*, respectîndu-se metoda general-adoptată ele fie ar fi fost topite — explicativ pentru operă — în text, fie ar fi fost plasate în același loc. În nici un caz nu putem fi de acord cu transcrierea lor mecanică : cînd la început, cel mai adesea după prima mențiune a numelui autorului, spărgînd, prin paranteză, continuitatea frazei inițiale (ca la Hortensia Papadat-Bengescu, Ionel Teodoreanu, C. Stere, Gib I. Mihăescu ș.a.) ; cînd la sfîrșit (ca la Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Carol Ardeleanu ș.a.) ; cînd simplă mențiune a anilor nașterii și morții (ca la Al. O. Teodoreanu, sau I. I. Mironescu — la acesta ambiguu : *«Scriitorul, fost profesor la Facultatea de medicină din Iași (1883—1939)»* ; cînd nici o completare biografică, deși autorii muriseră, unii chiar înainte de 1941 — G. M. Vlădescu, Aureliu Cornea, pentru a exemplifica doar din cap. *Romancierii*.

O insatisfacție produce editorul și prin metoda de la punctul 8 din *Nota asupra ediției*, care menționează «capitolele noi introduse din *Compendiu* în *Istoria literaturii române* : Ion Codru-Drăgușanu, Al. Rally, Mihai Beniuc, D. Stelaru». Pe de o parte, pentru că una este *Compendiul* (chiar și numai ca număr de pagini), alta e *Istoria...* ; pe de altă parte, pentru că nu înțelegem atunci de ce să rămînem la viziunea din 1941 pentru scriitori importanți ca Tudor Arghezi, Al. Philippide, Lucian Blaga, Mihail Sadoveanu... despre care însă G. Călinescu a scris în ultimii ani studii noi, publicate în *Cronicile optimistului*, 1964, prefețe etc.

În fine, la o primă cercetare mai îndeaproape, bazată pe confruntarea celor două ediții, Marele Edificiu apare cu porțile intacte (doar data simbolică a inaugurării — 24 ianuarie 1941 — a fost ștearsă) păstrîndu-și proporțiile și monumentalitatea, nu însă și mărimea, cu zidurile ici-colo crăpate, în care pe alocuri a crescut vegetație arborescentă suplimentară, iar galeria de portrete puțin mărită și cu explicații adăugate la unele, cînd deasupra tabloului, cînd dedesuptul lui, cu omisiuni regretabile oricum, dînd impresia generală de restaurare incompletă, nefinisată... — Fără să fim de acord cu exagerarea chestiunii iconografiei, pusă de Ion Bălu în *Cronica edițiilor* din nr. 1/1983 al *Revistei de istorie și teorie literară*, egalizarea dimensiunilor e totuși uniformizantă și, într-adevăr, lipsește ochiul de orice semnificație (v.

[2] Exact : 3 modificări minore — «găsim» pentru «regăsim», un «toate» introdus la *«și celelalte»*, *«eroul este romantic»* pentru *«eroul acesta romantic»*.

fotografiile de epocă ale fraților Golești, acum egal-mărite ca și ale scriitorilor, — II, 190—191, sau simultaneitatea privirii în două pagini a Casei din str. Cîmpineanu nr. 40, a *Buletinului unei ședințe literare*, scris de E. Lovinescu și a caricaturii lui Jiquidi cu Cenaclul «Sburătorul» — I, 718—719, dispuse în noua ediție pe 3 pagini diferite — II, 802, 803, 804). Tot astfel cum, dacă o fotografie a lui Goga a fost scoasă, puteau fi introduse altele, din cele 20 de nume noi : I. Codru-Drăgușanu, Beniuc, Stelaru etc., autorul însuși dorind, în prefața primei ediții, *«împlinirea omisiunilor în viitor, de o eventuală nouă ediție»* — I, 5). Dar — contemplînd pădurea, să vedem totuși și copacii... Esențială rămîne, evident, pentru această Istorie a literaturii române viziunea estetică personală asupra literaturii noastre, spiritul critic călinescian, istorist și artistic în egală măsură, analiza pertinentă pînă la formula memorabilă și capacitatea de sinteză definitivă în sistemul său original. S-a păstrat, așadar, *spiritul critic original* al acestei capodopere a genului ? Da ! în cea mai mare parte, și în mod paradoxal atunci cînd n-a existat presiunea socialului — chiar inexpresă [3] — care l-a făcut pe G. Călinescu al anilor 50 să se zbată deasupra paginii între a corecta ici-colo textul și a menține spiritul cărții ! Pentru că știm ceva din acest zbucium pentru unii scriitori, vom exemplifica chiar cu ei.

La I. L. Caragiale — adaosurile sunt multe documentare, descoperiri ulterioare, ca și unele noi comparații (cu Monsieur Prudhomme al lui H. Monnier), sau noi asociații («cazul» Leiba Zibal cu Zaraful Chryseros din *Asinul de aur*)... Însă două idei — caducizarea operei în funcție de efemeritatea moravurilor înfățișate și valoarea comicului pur — sunt esențiale pentru înțelegerea marelui artist, și mai în general estetic, iar aici, din păcate, s-a intervenit grav. Cele două idei fuseseră puse în corelație de G. Călinescu tocmai pentru a respinge critica negatoare la adresa *«ultimului ocupant fanariot»* și a combate reaua cercetare «științifică», limitată, după un tipic dat: *«natura în pastelurile lui Alecsandri, critica socială în opera lui Caragiale»* (v. *Prefața*, prima col.). Acum însă constatăm cu stupoare că textul corectat a... emendat cele două idei pînă la contrazicere ! Citeam în ediția din 1941 : *«N-ar mai exista bunăoară deputați agramați și comisari escroci și tot tabloul ar rămînea anacronic. S-a văzut totuși că înțelegerea lumii lui Caragiale rămîne intactă, că nimic din comicul lui n-a suferit o cît de mică stingere de tonuri și că dimpotrivă alții îl imită, ca umoriști puri, fără nici o intenție de critică socială»*. Aici textul a fost întrerupt pentru a se sublinia actualitatea, încă, a operei caragialiene, chiar într-o nouă epocă istorică. Deci, completare : *«Mentalitatea burgheză nu s-a destrămat cu totul* — în anii '50, se-nțelege ! n.n. — *și dealtfel în superficiala înțelegere de către unii a noii ideologii, eroii caragialești pot căpăta semnificații neprevăzute»* (II, 503). Odată făcută această «breșă» a actualizării, altele se vor insinua, degradînd textul. *«A existat intenția morală la dramaturg ?»* Nu ! — demonstra criticul în 1941, era o *«curată simpatie de comediograf»*, nu era *«o critică, ci un efect comic»*, cum nimeni nu s-a gîndit vreodată să critice *«vorbirea negramaticală și peltică a copiilor, reaua pronunție a străinilor, cepelegia bețivilor»* (I, 444, 445). Sigur, *«atitudinea critică este inclusă în orice comedie, comicul fiind prin definiție, o caricare,* fără ca asta să însemne dorința de îndreptare. *Căci dacă omenirea s-ar îndrepta și n-ar mai fi pedanți ca Diafoirus n-am mai avea prilej să rîdem. Mizantropia umoriștilor e un pur pretext de înveselire»* (I, 444). Dar nu ! propoziția subliniată de noi a fost înlocuită cu «fără ca să însemne prezența unei îndreptări radicale a indivizilor» (mai exact, probabil greșeală de tipar — *«pretenția unei îndreptări radicale»*), iar *«prilej să rîdem»* a fost completat cu *«și să luptăm» (? !)*, ceea ce spulberă... umorul pur ! Dar și mizantropia umoriștilor, din *«pur pretext de înveselire»*, a devenit în noua ediție *«pur pretext de a ne face cunoscuți oamenii»* (II, 503) — ceea ce ne «deschide» niște mizantropi preocupați de oameni, de cunoașterea, clasificarea, înfățișarea lor etc. Concluzia cade grea : *«Prin urmare, nu fără o indulgență de come-*

[3] *«Am terminat revizuirea Scrinului negru, ținînd seamă cu atenție de toate obiecțiile...»* (21 iulie 1959) ; *«...după ce am fost sfătuit a accentua asupra caracterului pernicios al acestor eroi, sunt consiliat a-i elimina...»* (26 sept. 1959) ; *«Regretînd aceste întristătoare întîmplări pentru un scriitor...»* (ibid.) ; ajunge la *«o anume boală morală, adăogată la aceea fizică»* (15 dec. 1959). Din *Scrisori și documente*, Edit. Minerva, 1979.

diograf — este fosta „curată simpatie de comediograf" — *cultiva Caragiale lumea lui Cațavencu și graiul incult al acestuia este și critică, dar de un efect comic»* ceea ce altădată era *«nu e o critică, ci un efect comic»* ! A se observa acum și stilul stricat, și noua greșeală de transcriere : în loc de «al *acesteia*» (= graiul *lumii* lui Cațavencu, ceea ce înseamnă mai mult) ! Iar în final efortul de a menține spiritul originar al textului : *«Comicul rezultă din combinarea mijloacelor și rămîne în cele din urmă în sfera indemonstrabilului. Este la Caragiale un umor inefabil ca și lirismul eminescian,* suprapus observației ori criticei și pînă la un punct independent, *constînd în „caragialism", adică într-o manieră proprie de a vorbi»*. Sublinierea noastră era în vechea ediție : *«independent de orice observație ori critică» (I,* 447). Așadar — și *critică* și *independent* (=comic pur)... e prea mult ! inacceptabil ! ! aproape — vai ! — parodia involuntară a eroilor caragialieni!

Un alt exemplu, de o gravitate și mai semnificativă, o constituie corecturile la Camil Petrescu. Căci oricît am aprecia *Istoria...* călinesciană pentru integralitate — *«de la origini pînă în prezent»* — meritul actual cel mai evident — și care a incitat în ultimi ani și cîteva alte «replici» — este viziunea acut contemporană și larga ei deschidere în acest sens — aproape 1/3 fiind dedicată literaturii interbelice ! Și se poate azi afirma că, dacă E. Lovinescu — mîndru mecena sărac al acelor ani — a promovat o întreagă pleiadă de poeți, prozatori, critici... cel care a panoramat această epocă alcătuind o hartă clară, a analizat și comparat operele, stabilind valori, a portretizat personalități, indicînd tradiții și sugerînd direcții, toate aceastea iluminate de o genială intuiție, și de la care critica noastră actuală s-a abătut prea puțin — a fost, neîndoios, G. Călinescu. Deși elaborată și publicată — cum însuși spunea — *«în timpuri de suferință națională»*, nu i-au lipsit acestei *Opere* a operelor literaturii române curajul adevărului și chiar gestul reparator — de la nepărtinitoarea totalitate a creatorilor în limba română indiferent de naționalitate, rasă etc. și pînă la disocierea ideologiilor (v. rezerva lui Al. Piru : «Este discutabil dacă o Istorie a literaturii trebuie să cuprindă pe filozofi» — II, p. XI.) Un astfel de «caz» notoriu de scriitor contestat pînă la ridiculizare în epocă, dar impus definitiv după *Istoria...* lui G. Călinescu, este Camil Petrescu, pe care criticul n-a ezitat să-l așeze totuși atunci alături de Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu : *«În deceniul între 1920 și 1930, trei romancieri ocupă locuri caracteristice în literatura noastră, pe trepte diferite...»* (I, 663). Însă dincolo de această veritabilă consacrare valorînd, prin subtilitatea analizei, cît descoperirea unui scriitor, «cazul» căpăta generalitate estetică, paginile respective se desprindeau din *Istorie* și deveneau pe nesimțite o caldă și generoasă pledoarie pentru scriitorul adevărat, de vocație și valoare certă chiar dacă neacceptat în epocă ! În definitiv, o anume popularitate poate să nu însemne nimic sub raport estetic ; mult mai importantă este comprehensiunea celor avizați, a competenților în materie : *«Ca demonstrație tehnică cel puțin* — insistă G. Călinescu — *Camil Petrescu a cîștigat lupta, deocamdată pentru cei 12 oameni fini care formează conștiința estetică a unei epoci* (I, 662). O astfel de aserțiune critică memorabilă poate da aripi nebănuite unui talent aplecat asupra manuscrisului său, ori consolă și încuraja un debutant rău-primit de criticul obosit ! Și cu atît mai mult cînd va ajunge la încheierea apodictică însă istoric-literar reală și celebră : *«Dar se va zice că o prețuire atît de neacoperită este dezmințită de lipsa de popularitate. Stendhal nu vînduse din vestitul De l'Amour nici 40 de exempare»* (I, 663). Ce-a rămas din acest admirabil capitol ? — despre care criticul însuși îi scria la 30 XI 1940 lui Camil Petrescu : *«Ți-am făcut în carte un capitol magnific, pe care ca scriitor îl meriți, dar ca amic nu prea»*. Comparația finală cu Stendhal — venind ca o concluzie firească după ampla demonstrație nu atît a proustianismului autorului *Întîiei nopți de război* și al *Sufletelor tari,* cît a anticalofilismului său în descendența celui ce prefera stilul *Codului civil* — acest paragraf esențial a fost scos, ca și alte două fraze anterioare, dintre care cea din urmă foarte des citată (!) în mai toate studiile ulterioare despre arta romanului românesc : *«Nu este al doilea ori al treilea în literatură, ci unicul pe un drum lăturalnic, într-o junglă virgină, în care nu intră decît pionerii. Prin el romancierii de mîine vor medita asupra tehnicei romanului»* (I, 663). Să credem că, într-adevăr, pentru data proiectatei noi ediții, această insistentă demonstrație nu mai era necesară celui ce dăduse între timp *Bălcescu* și *Caragiale în vremea lui, Cei care*

plătesc cu viața și alte nuvele, începuse *Un om între oameni*, în fine ajunsese... academician, era considerat, alături de alți scriitori interbelici, cum se spunea în anii '50, un «clasic în viață» ? !... Însă și alte accente s-au modificat în noua versiune ! «*Lunecarea aceea puțin cam iritantă a frazei*» (I, 661) din *Ultima noapte...* a devenit acum... *agasantă* — ceea ce modifică radical aprecierea stilului. Cutare episod din *Mitică Popescu*, «*pe scena divizată în două*», modalitate teatrală de a aprofunda personajul în dublu sens — într-un fel pentru celelate personaje, în altfel pentru spectator, era considerat «*ingenios*» (I, 664) ; acum a devenit doar «*îndemînatic*» (II, 748). Analizînd apoi pe larg următorul roman — «*din multe puncte de vedere, o scriere mai matură*» — și înfățișînd cu vervă cadrul dialogului din *Pat(ul lui Procust)* între Fred și Emilia, citirea corespondenței lui Ladima etc. criticul găsea «*aici un joc subtil, aproape genial, de a parte teatral...* (I, 662) ; acum apoziția superlativă a fost suprimată ! Un paradox critic justificativ produsese G. Călinescu și asupra eroilor lui Camil Petrescu, care «*în general* nu se țin minte, *nu reprezintă odioasele pentru scriitor caracterе, nu se însumează unui tip*» (I, 663), pentru că în fapt «*au cu toți repeziciunea discursului și tonul acela tipic de iritație care sunt ale autorului însuși în scris, încît toți sub felurite veșminte par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întîia*» (I, 659) ; în versiunea corectată, subinierea noastră a fost înlocuită cu «*sînt nedefiniți*» — ceea ce implică o evidentă depreciere estetică. Au fost făcute și adăugiri : 10 rînduri pentru *Jocul ielelor*, omisă în prima ediție, (»*vrea să fie o dramă ideologică și izbutește la lectură să ofere o dezbatere inteligentă, dar numai atît, ideile nefiind încorporate în oameni vii*» etc. (II, 747) ; alte 16 pentru *Iată femeia pe care o iubesc* (jucată în 1944) și *Profesor Dr. Omu* (1947) («*pirandellism de suprafață*») și 5 pentru *Bălcescu* (1948) («*compusă din tablouri inteligente, fără a fi adîncă... finalul enorm infatuat...*» (II, 749) ; în fine, pe lîngă datele biografice, o încheiere actualizantă : «*autorul agasează din ce în ce mai mult printr-o megalomanie sistematizată și fixația în unica problemă a modului său personal de creație (II, 750).* Oare vechiul «*iubit amic*» Camil apărea în acei ultimi ani, ca academician, atît de «*enorm infatuat*» încît îl umbrea pe scriitor ? !... Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, care muriseră, nu mai au parte de «corectări». Nu însă și Cezar Petrescu, ajuns și el academician (v. supra) ; Ionel Teodoreanu (cu o încheiere definitivă : «*romancierul și-a continuat activitatea fără nici o rectificare a manierii...*» *(II, 757) ; Gib I. Mihăescu (deși mort în 1935)* completat acum cu 4 rînduri pentru *Femeia de ciocolată* («*încearcă a analiza, complicat și artificial...*») și *Zilele și nopțile unui student întîrziat* («*studiază într-o totală insignifianță și banalitate...*» II, 765) și o altă concluzie pentru *nuvele* — în loc de : «*o atmosferă apăsătoare de halucinație și par opera unui febricitant*» (I, 681), «*o atmosferă adesea dezgustătoare, de vulgaritate, priapism și halucinație și par opera unui febricitant*» (II, 765) etc. etc.

Dar să oprim aici exemplificările acestor prime investigații serioase ale ediției în cauză. Căci scopul nostru, în fond, nu este acela de a analiza modalitățile — întristătoare ! — prin care un autor, sub presiunea unor factorii externi ori intimi, își poate transforma o operă pînă la a o face de nerecunoscut ; ci doar de a demonstra că *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu, ca orice creație umană, *datează*. Actualitatea unei opere nu trebuie înțeleasă în sensul actualizării ei ! în speță, textul acestei capodopere a genului nu trebuie fetișizat pagină cu pagină, rînd cu rînd, ci înțeles și judecat, admirat în integralitatea lui, îndeosebi pentru ceea ce constituie *spiritul critic genial* al lui G. Călinescu. Astfel, credem a fi dovedit că se impune necesitatea *restituirii* acestei opere în adevăr epocii în care a apărut (*«de la origini pînă în»*... 1941), dimpreună cu avatariile ulterioare, într-o *ediție critică* deci, singura în stare să-i stabilească valoarea reală, actualitatea substanțială-estetică, perenitatea veritabilă și locul binemeritat în cultura românească.

Marcel DUȚĂ

Ion Neculce, *Opere. Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte.* Ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, București, Editura Minerva, 1982, 934 p.

Dintre manuscrisele păstrate pînă astăzi, prin care ni s-a transmis cronica lui Ion Neculce — în total 19, din care 15 relativ complete (unul tradus în limba rusă și 4 fragmentare — în editarea operei marelui cronicar moldovean fuseseră utilizate practic numai trei: ms. Bibliotecii Academiei R.S.R. (BARSR) nr. 53, colaționat și corectat după ms. BARSR nr. 253 — autograf parțial al cronicalului — folosite de Mihail Kogălniceanu în prima tipărire, cu caractere chirilice, din 1845, reeditată, în alfabetul latin, în 1872; aceleași manuscrise în ediția lui Al. Procopovici, din 1932 (noi ediții 1936 și 1942), care, de fapt, folosește tipăritura lui M. Kogălniceanu; ms. BARSR 253, completat, pentru unele părți lipsă, cu ms. BARSR 53, în ediția acad. Iorgu Iordan din 1955 (reeditare, cu unele îmbunătățiri, în 1959) și, de curînd, manuscrisul deținut de Paul Mihail, publicat de deținător, împreună cu Zamfira Mihail, în anul 1980.

Desigur că, în tot acest interval, au apărut numeroase ediții școlare sau de popularizare, majoritatea «părți alese», care au folosit edițiile de bază menționate, pe măsura apariției lor.

Acordînd edițiilor lui M. Kogălniceanu însemnătatea deosebită pe care au avut-o, ca pionierat în editarea cronicarilor moldoveni, și meritul de popularizare al acestei importante opere lui Al. Procopovici, trebuie subliniat că o ediție cu caracter efectiv științific a fost cea realizată de acad. I. Iordan. Cu competența cunoscută ca lingvist, după o temeinică analiză a manuscriselor existente, s-a oprit, cum am văzut, la manuscrisul BARSR nr. 253 care, într-adevăr, putea oferi garanțiile cele mai sigure cu privire la vederile cronicarului: un manuscris care includea completări și corecturi autografe ale lui Ion Neculce și care, deosebit de aceasta, este și cel mai vechi din toate cele păstrate pînă în prezent, factor deosebit de important, de asemenea, în editarea manuscriselor de cronici.

Ediției I. Iordan, excelentă sub raportul redării științifice a textului manuscrisului adoptat, i s-a obiectat însă că nu este o ediție critică, că nu ia, adică, în considerare și alte manuscrise care, așa cum rezultă din analiza acestora, comportă variante atît de conținut, cît și de lexic. Există oare certitudinea că, în timpul vieții cronicarului, nu s-au executat, cu acordul și, poate, sub controlul său, și alte variante de pe care s-au transcris o parte din copiile, nu prea tîrzii, de care beneficiem și astăzi? Mai ales că cele mai bune copii păstrate, în afară de ms. 253, sînt executate de un nepot al cronicarului, călugărul Ioasaf Luca, desigur după variante păstrate în familie.

Pentru a încerca un răspuns la o astfel de întrebare, un început a fost făcut prin editarea ms. «Mihail», copie de Ioasaf Luca realizată între 1766 și 1781, care cuprinde numeroase completări față de ms. 253, ca nume de locuri și de persoane, precizări cronologice, diferite alte informații etc., în legătură cu care se pune întrebarea cîte dintre acestea aparțin copistului și cîte autorului cronicii (o prezentare a acestei ediții de Liviu Onu, în RITL, nr. 2/1981, p. 293—296).

Îndatorirea, deloc ușoară, de a da publicului larg cititor, ca și specialiștilor, mult așteptata ediție critică a operei lui Ion Neculce și-a asumat-o Gabriel Ștrempel, stăruitor cercetător și bibliograf al maunscriselor vechi românești (Copiști de manuscrise românești pînă la 1800, *I, 1959*; Catalogul manuscriselor românești, *vol. IV, în colaborare, 1967*; Catalogul manuscriselor românești din Biblioteca Academiei R.S.R., nr. 1 — 1600, *1978*), *dublat de experiența unor ediții critice anterioare (Antim Ivireanul*, Opere, *1972*; *Nicolae Costin*, Ceasornicul domnilor, *1976*).

Ediția critică Neculce, apărută la editura Minerva, în 1982, la 137 de ani de la prima ediție, din 1845, a lui Kogălniceanu, cuprinde, ca text, nu mai puțin de 706 pagini, din care se poate aprecia că cca. jumătate din spațiu este destinat

aparatului critic, și este prevăzută cu un studiu introductiv, bogat și documentat, însumînd 149 de pagini (p. 5—153), glosar (p. 865—881), indicele numelor de persoane (p. 885—911) și al numelor de locuri (p. 913—930).

În alcătuirea ediției, din cele 18 manuscrise pe care le-a avut la dispoziție (lăsînd la o parte traducerea în limba rusă, efectuată de către Vartolomeu Măzăreanu, între anii 1770—1773, la cererea generalului rus Rumianțev — de fapt, un corpus al cronicilor moldovene), editorul a luat drept manuscris de bază *ms. nr. 253, de la BARSR, folosit și de ceilalți editori, utilizînd, în aparatul critic, un număr de 8 manuscrise (mssele 53, 254, 112, 252, 3416, 114 din fondul BARSR, ms. 1733 de la Arhivele Statului din Iași și ms. 1 Paris — microfilm al manuscrisului aflat în prezent la Bibliothèque Nationale din Paris). Șase dintre manuscrise (253, 53, 254, 252, 1773, 1 Paris) reprezintă compilații de cronici ale Moldovei începînd cu* De neamul moldovenilor, *de Miron Costin, urmat de letopisețele lui Nicolae Costin, Miron Costin, Neculce, iar în unele manuscrise și Canta, iar trei (112, 114 și 3416) exclusiv opera lui Neculce.*

Opțiunile editorului ni se par pe deplin îndreptățite. Ms. 253, care cuprinde părți scrise de mîna cronicarului și singurul în care cronicarul vorbește la persoana întîi, reprezintă, cu certitudine, vederile, cel puțin la acea dată, ale lui Ion Neculce însuși și, în mod întemeiat, a fost luat drept manuscris de bază. Neajunsurile acestuia — file lipsă, unele locuri goale, dificultăți de interpretare fonetică a grafiilor, datorită faptului că a fost scris de nu mai puțin de 8 copiști cu deprinderi grafice proprii, unul dintre ei, ceangău de origine, cu particularități lingvistice «bizare», cum se exprimă editorul — au putut fi controlate și corectate cu ajutorul celorlalte 8 manuscrise folosite în aparatul critic. Dintre acestea, 5 sînt copii executate de nepotul cronicarului, Ioasaf Luca (mssele 53, 254, 252, 112 și 3416), două (mssele nr. 1733 Arh. St. Iași și 1 Paris) provin, copii ulterioare, din manuscrisul executat de Vartolomeu Mazăreanu (original din care s-a păstrat numai un fragment), iar unul (ms. 114) copiat de Antohi Sion. S-a asigurat, în felul acesta, cuprinderea în aparatul critic a variantelor de text pe care le prezentau cele trei grupe de manuscrise conținînd cronica lui Neculce : Ioasaf Luca, Vartolomeu Măzăreanu și A. Sion. Au fost neglijate manuscrisele fragmentare, unele manuscrise tîrzii care reproduceau, de fapt, manuscrisele inițiale ale lui I. Luca, precum și manuscrisul «Mihail», *publicat in extenso de deținător cu un an înainte.*

Meritul ediției critice, întocmite de Gabriel Strempel, este indiscutabil și justifică munca minuțioasă de a culege, alături de textul de bază, numeroasele variante din cele 8 manuscrise utilizate în aparatul critic, operațiune precedată, bineînțeles, de analiza critică a întregului fond de manuscrise existent. Este, poate, totuși, un exces folosirea a nu mai puțin de 5 manuscrise de Ioasaf Luca, din totalul de 7 existente, care încarcă suplimentar aparatul, cu efortul corespunzător de muncă, mai ales că o bună parte din variante reprezintă numai succesiunea diferită a cuvintelor în fraze, detaliile paleografice și fonetice — care ar fi constituit un material deosebit de prețios pentru cercetătorii din domeniul limbii — fiind urmărite numai pe manuscrisele 53 și 254. Un manuscris mai tîrziu ar fi putut aduce contribuții utile sub acest aspect, marcînd evoluția fonetică și paleografică a limbii pe același text.

În ceea ce privește redarea textului, editorul adoptă, în principiu, transcrierea fonetică interpretativă, înlăturînd, în bună măsură, dificultățile pe care i le-a ridicat mai ales principalul copist al manuscrisului de bază, ceangău de origine, cum am mai spus, care, între altele, folosește pe s *în loc de* ș *și invers (scrie* dînsii *în loc de* dînșii ; fușesă *în loc de* fusesă), j *în loc de* z *și invers (scrie* jîmbit, *în loc de* zîmbit ; dăzdii, *în loc de* dăjdii), *sau diftonghează pe* e *final* (anumea, *în loc de* anume), *dar nu-l diftonghează pe* o *(scrie* domnă, *în loc de* doamnă) *etc.*

Ni se pare însă că menținerea unui grup vocalic ca eia, *în cuvinte ca* osteneială *(osteneală),* steiaguri *(steaguri) sau păstrarea unor vocale și consoane duble, în cuvinte ca* cetaate, lupp, saale, suppue, *nu răspund unor realități fonetice, încît, pentru a reda caracteristicile manuscrisului și ale copistului, puteau fi înregistrate*

în aparatul critic, așa cum bine s-a procedat cu unele din particularitățile menționate mai sus ale copistului ceangău. Un regim asemănător socotim că putea fi aplicat și unor grafii ca elinesște, lătinesște, slovenesște, Cantemiresștilor *etc.*

De asemenea, transcrierea, fără un semn diacritic, a imperfectului unor verbe în graiul moldovenesc — merge, șede, tăie, vene, *pentru* mergea, ședea, tăia, venea *— creează confuzii în lectura și interpretarea textului; ni se părea potrivit accentul grav pe ultimul e, folosit în ediția I. Iordan, intrat, oarecum, în tradiția redărilor grafice în astfel de cazuri.*

Sub raportul textului, noua ediție rezolvă, în sfîrșit, un vechi deziderat al iubitorilor lui Neculce — pe care l-am enunțat și noi anterior, în cîteva rînduri, ocupîndu-ne de cronicar — și anume publicarea, în ansamblul operei sale, a celor patru povestiri din O samă de cuvinte *care nu apăruseră, pînă acum, în nici una din edițiile operei. Este vorba de cea privitoare la Dragoș vodă care a zidit bisericile din tîrgul Siretului (unde și doamna sa,* «de lege sască», *a făcut o biserică săsească) și din Volovăț, de cea privitoare la disputa dintre Aron vodă și unchiul său mitropolitul Nicanor, precum și cele două privind pe Gheorghe Duca vodă, dintre care prima prezintă întîlnirea, după ani, a domnului, cu un turc rumeliot, care îi propune să renunțe la domnie și să revină în Rumelia dar Duca refuză, iar cealaltă, lecția de bună purtare pe care domnul o dă fratelui său Cîrstea Vameșul, care, ajuns frate de domn, se fudulise și aștepta să fie salutat de toată lumea.*

În textul letopisețului se aduc, în aparatul critic, completări de nume, ca Sandul *Crupenschii (p. 309, din ms. 53 și 254) sau Ilie* Dabije *Frige vacă (p. 379, din ms. 53, 114 și 252), expresii suplimentare, ca cea în poloneză strigată de Sobieschi în lupta de la Ostrogon «*ratuisia moțpanie*» — va fi provenind direct de la Neculce, care a stat 7 ani în Polonia? — (p. 270, din ms. 53), știri suplimentare, ca precizarea numelor unor boieri, comisul Catargiul și Athanasie de la Soroca, care au dezertat din tabăra lui Duca după înfrîngerea turcească de la Viena (p. 272, din ms. 1733 și 1 Paris), completări privind soarta lui Toderașcu Cantacuzino, trimis de Const. Cantemir la Constantinopol să-l pîrască pe fostul domn Dumitrașcu Cantacuzino (p. 304, din ms. 1733 și 1 Paris), aprecieri despre greci (p. 412 din ms. 1733 și 1 Paris), completări istorice mai tîrzii, ca cele despre domnul Ioan Teodor Calimah (p. 450, din ms. 254), soarta fiilor lui Antioh Cantemir (p. 471, din ms. 112, 114, 53, 252, 1 Paris), activitatea în Rusia a fostului mitropolit moldovean Antonie (p. 855—6 din ms. 1733 și 1 Paris) etc.*

Am exemplificat cîteva cazuri pentru a se desprinde varietatea completărilor pe care le aduce aparatul critic prin valorificarea manuscriselor folosite. Alături de cercetătorii din domeniul limbii, aici un cîmp larg de cercetare îl au istoricii și istoricii literari, aceștia din urmă mai ales pentru a încerca să stabilească ce anume din plusul de informație ce provine din celelalte manuscrise se datorește cronicarului.

Apreciind bogatul și documentatul studiu introductiv, deosebit de util pentru cine ia în mînă noua ediție a lui Neculce (scurtă apreciere a bibliografiei, p. 5—11; viața cronicarului, p. 11—47; prezentarea cronicii, p. 47—103 și a povestirilor din O samă de cuvinte; *p. 103—118, cu sublinierea izvoarelor; cînd și-a scris Neculce cronica, p. 118—120; notă asupra ediției: descrierea manuscriselor, p. 121—146, și prezentarea edițiilor anterioare, p. 147—149; normele de transcriere a textului folosite, p. 150—153), ne permitem unele observații, în cîteva puncte, unde nu subscriem întru totul vederilor editorului.*

Astfel, sîntem de părere că se acordă, necritic, un credit fără rezerve ademenitoarei — e drept — aserțiuni a acad. Șerban Cioculescu, privind cauzele profundei antipatii a lui Neculce, cum rezultă din cronică, față de rudele sale Cantacuzinești din Țara Românească, resentimente în urma tratamentului lipsit de totală căldură familială la care ar fi fost supus în timpul refugiului său muntenesc din 1686—1690, pe cînd avea numai 14 ani. În ceea ce ne privește, socotim că poziția atît de dură antimuntenească a cronicarului avea alte rădăcini și anume persoana lui Constantin Brîncoveanu (explicație admisă, în subsidiar, și de acad. Șerban Cioculescu — v. Varietăți critice, *Buc., 1966, p. 90—91), cantacuzin prin*

mamă, sprijinit în acțiunile sale de rudele cantacuzinești dar dușman permanent al Moldovei, dușman al Cantemireștilor. Antioh și mai ales Dimitrie, sprijinitorii și rudele moldovene ale cronicarului, domnul muntean, care, prin neparticiparea la momentul 1711 (lupta de la Stănilești, unde armatele rusă și moldoveană au fost învinse de turci), a frînt încercarea de eliberare a Moldovei de sub turci, dar a frînt, totodată, ascensiunea politică a lui Neculce, omul de încredere al lui Dimitrie Cantemir, obligîndu-l și la chinuitorul refugiu de nu mai puțin de 9 ani în străinătate. *Poziție politică, sensibil nuanțată, însă, de veleitarismul personal al cronicarului. De altfel, citind cronica, se constată că el are atitudini diferențiate față de numeroșii membri ai familiei Cantacuzino care îi populează opera.*

Pentru perioada cînd și-a scris Neculce cronica, noi rămînem, în continuare, susținătorii argumentelor pe care le-am adus anterior (v. Cînd și-a redactat Neculce cronica, *în* România literară *nr. 20/1969, p. 13, și* Cînd și-a scris Neculce cronica ?, *în RITL, nr. 1/1973, p. 119—121), în sensul că a început să scrie prin 1732, la bătrînețe. Nu a putut fi scrisă în exil, cum susține G. Ștrempel (ediție, p. 120), domnia lui D. Cantemir, unde abundă, în text, «*aice *în Iași» (p. 551, 559, 560, 625 etc.), ca și «*acolo *la Moscova» (p. 567) sau, despre unii dintre pribegii cu D. Cantemir, după Stănilești, că «au scăpat* încoace, *de au venit la Moldova» (p. 609). De asemenea, considerăm că nu se poate susține, după C. Boroianu, că* O samă de cuvinte *a fost scrisă tot în exil, pe considerentul că, lipsit de documentare, Neculce a putut să confunde cronica lui Ureche cu cea a lui Miron Costin (episodul Dumbrava Roșie) sau să afirme că lipsesc din letopisețul lui Miron Costin episoade pe care, de fapt, acesta le cuprinde (povestirile despre Miron Barnovschi și prinderea fraților Toma și Iordache Cantacuzino de către domnul Gheorghe Ștefan). Explicația acestor confuzii ale lui Neculce este, în primul caz, aceea că el a folosit, pentru aceste știri, un manuscris de tipul BARSR nr. 580 sau nr. 2715, în care, sub numele lui Miron Costin, era dat letopisețul lui Nicolae Costin (care include și cronica lui Ureche dar fără acest episod), iar în al doilea caz, o compilație de cronici moldovene, prescurtată, unde, în cuprinsul letopisețului lui Miron Costin, nu au fost reținute povestirile despre Barnovschi și frații Cantacuzino, compilație care, de fapt, precede cronica lui Neculce în cea mai mare parte dintre manuscrise (v. D. Velciu,* art. cit. *din* România literară *și* Implicațiile erorii unui copist de manuscrise din 1712 asupra istoriografiei noastre, *în* Revista de istorie, *nr. 2/1974, p. 233—234).*

Mai precizăm că marea apropiere, cu identitatea unor cuvinte, dintre unele povestiri din O samă de cuvinte *(cea privind pe viitorul domn Gheorghe Ștefan care, întrebat în ședință de divan, de ce ține toiagul în gură, în chip de fluer, a replicat că-și cheamă caprele de la munte, și cea referitoare la Ștefăniță vodă, căruia îi plăcea să-și rîdă de boieri) și episoadele corespunzătoare din cronica lui Radu Popescu (G. Ștrempel, ediția, p. 116) se datorește faptului că, prin 1730, cu puțin înainte ca Neculce să-și înceapă redactarea cronicii, se afla în Moldova, la Iași, un manuscris al cronicii lui Radu Popescu inclus de Axinte Uricariul în compilația de cronici paralele ale Moldovei și Munteniei, întocmită la Iași în acel timp (cf. D. Velciu,* Marginalii la lucrarea „Valoarea istorică a tradițiilor consemnate de Ion Neculce" de prof. Const. C. Giurescu, *în* Studii, *nr. 5/1969, p. 984—985).*

În sfîrșit, ne menținem părerea că Neculce nu a putut folosi, pentru O samă de cuvinte, *un așa numit letopiseț românesc al lui Eustratie logofătul, pentru considerentul că acesta nu a existat, așa cum ne-am străduit să demonstrăm cu altă ocazie (v. D. Velciu,* Grigore Ureche, *Buc., 1979, p. 282—287).*

Utile, indispensabile pentru o asemenea lucrare, glosarul (în care, totuși, nu am putut găsi un cuvînt ca pestit — *ediție, p. 198 — I. Iordan transcrie, după același manuscris,* spătărit) *și cei doi indici, de nume (în care se dau și numele din studiul introductiv) și de locuri.*

Gabriel Ștrempel întregește, astfel, prezentarea critică, științifică a moștenirii istorice și literare a treimii cronicărești clasice moldovene, noua ediție Neculce alăturîndu-se mai vechilor ediții ale regretatului P. P. Panaitescu, privitoare la Grigore Ureche și Miron Costin.

Dumitru VELCIU

MATERIAL DOCUMENTAR

UN DUEL EPIGRAMISTIC ÎNTRE G. CĂLINESCU ŞI T. VIANU

G. Călinescu, în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *reproduce — la capitolul delicat lui Tudor Vianu — fascimilul unui manuscris cu două poezii şi o explicaţie :* «Schimb de strofe între Tudor Vianu şi un coleg la un examen de bacalaureat». *Desigur, pentru specialişti nu a fost greu de recunoscut, în cel de-al doilea catren, caligrafia călinesciană. Opţiunea lui G. Călinescu de a reţine, în monumentala sa lucrare, două poezii ocazionale şi, aparent, fără legătură cu textul critic propriu-zis, a rămas ca o curiozitate a profesorului.*

În arhiva fondată de marele critic, în cadrul Institutului de Istorie şi Teorie Literară, *ce-i poartă numele, se păstrează cîteva zeci de bilete, pe care G. Călinescu le-a ordonat, cu grijă, pe cîteva cartoane, notînd meticulos explicaţii cu privire la identitatea unor persoane. Astfel, am fost puşi în posesia unor date care fac posibile unele răspunsuri lămuritoare.*

Luasem cunoştinţă de existenţa epigramelor, prin intermediul unor confraţi, dar de-abia acum am putut constata, nemijlocit, că este vorba de o suită de peste patruzeci de asemenea compuneri. Apoi, după o menţiune a numelui restaurantului „Viscol", s-a putut stabili relativ uşor că bacalaureatul, la care se face referinţă în Istoria literaturii..., *avea loc la Cîmpulung Muscel, probabil la liceul „Dinicu Golescu", prin anii treizeci, după ce G. Călinescu fusese numit profesor secundar definitiv în Bucureşti. Tudor Vianu se afla la Cîmpulung Muscel în calitate de preşedinte al comisiei, iar G. Călinescu ca profesor de specialitate. Comisiile de bacalaureat erau obligate, conform regulamentului atunci în vigoare, să rămînă în sală, în formaţie completă, pe toată durata examenului. Trebuie să ne închipuim plictisul celor doi profesori—scriitori, după ce vor fi încheiat examinarea candidaţilor la literatură ! Ore întregi de nemişcare, ascultînd răspunsuri la materii care nu-i interesau, într-o atmosferă pedantă, îi predispuneau la evadări imaginare. Imboldul venea, probabil, de la G. Călinescu, cunoscută fiind înclinaţia sa spre joc şi bufonerie. El propunea o anume temă (de pildă,* Galerie. Aspiraţii, Discordie şi conciliaţie *etc.) şi improvizaţia începea. Fiecare livra, pe rînd, una sau mai multe strofe, scrise chiar pe biletele de examen epuizate. Versurile sînt satire la adresa tipurilor şi ticurilor din sala de examen, dar şi reverii ale unor intelectuali ce sufereau de sedentarism şi claustrare între tomurile prăfuite ale bibliotecilor. Spre sfîrşitul vieţii, T. Vianu dădea glas, într-o poezie intitulată sugestiv* Adevăr şi poezie *(1956), «suferinţelor» estetului şi criticului literar, obligat să mucegăiască printre cărţi şi manuscrise :* «Eseuri am tot scris şi publicat, / Cît valurile într-o mare. / Voi, cruzilor, cu acul m-aţi fixat / În rubrica istoriei literare». *Iată de ce profesorii, odată ajunşi în preajma naturii generoase a munţilor şi în contact cu exuberanţa tinerească, visau la deliciile vieţii adevărate. Într-o excelentă strofă, G. Călinescu, plasează, însă, întreaga problemă în sfera idealităţii pure, invocînd cu un surîs ironic imposibilitatea depăşirii condiţiei sale de* profesor *şi de intelectual rasat :* «În fond aceasta caut. Nou Eros inefabil / E singura lumină a unui drum închis, / Luminator îngust spre-un ulitm paradis. / Spre care nu vo merge... dar vreau să par capabil». *În compensaţie, îşi invită prietenul în zonele fantasticului, înfăţişînd temple,*

dee, valurile Pacificului, cerul imobil al Chaldeei. Cel mai adesea, însă, cei doi scriitori se cantonează în zonele satiricului. Ca la un semn, totul devine schilod și tîmp : candidatele devin «veveriţe», «gogoașă brună», «slută și nebună», «gunoiul șurii», «muma pădurii», versul uneori degenerînd, depășind rigorile artisticului. Un distih, consemnînd dispariţia frumuseţii, este repetat pînă la epuizare. În latină, franceză, italiană de G. Călinescu și în germană de T. Vianu. Ironia celor doi se generalizează la un moment dat, la nivelul întregii săli de examene : profesorul de geografie, profesorul de religie etc., iar cînd nu mai au subiecţi, se persiflează reciproc. G. Călinescu vorbește de «morbul academic», «infernal», al președintelui comisiei, iar T. Vianu își invită colegul să-și recunoască «față» de «burghez, profesor, corpolent». Îndemnat prea stăruitor să-și compună epigrama, lui Vianu i se pare că prietenul său exagerează pe coarda satirică, văzîndu-l cu un corosiv «ochi de uliu». Călinescu se apără, într-un catren, definindu-se memorabil : «Al meu ochi nu e iute, nu-i acid / Decît în sticla lui exterioară / De mergi afund în limfa lui ușoară / Dai de un lac albastru și placid». *Amîndoi convin că sînt meniți să se prefacă în mumii, iar, în ochii candidaților, să rămînă «profesori grași și cilibii». Dar și examenele au un sfîrșit și profesorii examinatori, puţin gurmanzi, își permit — în prezenţa soţiilor, la restaurantul «bietului Viscol», maestru în fripturi —* un Duo *prietenesc și fericit :* «Mă simt purtat pe creste mari de ape / Pelinu-i bun și zorile-s aproape!» *(T. Vianu).* «Iar lîngă noi veghind Lili și Vera / Precum pe vremuri Venera și Hera» *(G. Călinescu).*

Desigur, valoarea acestor compuneri e mai mult de ordin documentar și biografic. Totuși nu trebuie să uităm că Tudor Vianu trecuse pe la cenaclul lui Macedonski și pe la revista Viaţa nouă *a lui Ovid Densusianu, cultivînd o poezie de un subliniat vitalism, iar G. Călnescu își exterioriza potenţele lirice în versuri abundent neormantice. În măsura în care recunoaștem în această poezie ocazională o anume frenezie de a se abandona cadenţelor și de a parafraza fantastic, putem spune că scriitorii examinatori la bacalaureat exersau pe coardele adevăratei lor poezii. Astfel ne explicăm de ce G. Călinescu hotărăște să includă, în opera sa capitală de istorie literară, două strofe cu improvizaţii de acest gen. N-ar fi exclus să fi jucat un rol și deliciile ascunse ale unui «denunţ» amical, pentru posteritate.*

G. Călinescu și Tudor Vianu profesori umaniști, suprasaturaţi de cultură, esteţi rafinaţi și creatori de literatură, își permiteau un joc cu versuri de observaţie fiziognomică și morală, cu înţepături reciproce, dar și cu autocaracterizări memorabile.

Stancu ILIN

[DE AMICITIA]

Privind creola

Din atîta negru sucul alb rezultă ?
Curge lapte dulce din atîta zgură ?
Umflă-se de sucuri ţîţa-catapultă ?
Mare eşti Natură !

[G. Călinescu]

[T. Vianu]

Iehova este harnic și integru,
Principiul lui : tel *lapte,* tel *mamelă*
În ugerul în ton de caramelă
Neapărat și laptele e negru.

Galerie

Întîia e ca veverița,
A doua este ca peniţa,
A treia e gogoașă brună,

A patra slută și nebună,
A cincea tocmai ca o noapte
Încît te-ntrebi : «Au face lapte ?»

Întîia-și rîde, neagră, nurii
A doua e din rasa zgurii
A treia e gunoiul șurii
A patra e muma pădurii
L-a cincea fața e ca c[--]ii

Aspirații [1]

Amiaza nemișcată ne străjuiește dură
Țintind în noi cu sute și aprige săgeți.
Cînd noi primind răspunsuri de candidați băieți
Gîndim la nenea Viscol, maestru în friptură.

Iar eu privind alene a bivolilor cete
Și aspirînd de-afară un abur de friptură
Prin viscere-mboldit de-o voluptas *mai pură*
Gîndesc să intru-n serii cu candidații fete.

Efectele ședерii ți-or fi — îți spun — fatale.
Deci pune în mișcare un sînge mult prea greu,
Menține-te în spirit pur și empireu
C-altfel prevăd conflicte cu doamna dumitale.

În fond aceasta caut. Nou Eros inefabil
E singura lumină a unui drum închis,
Luminator îngust spre-un ultim paradis.
Spre care nu voi merge... dar vreau să par capabil.

Unde-i pădurea sfîntă, templul, deea
În care duhul greu să mi-l purific ?
Hai să ieșim pe-un val lung de Pacific
Sau sub un cer imobil de Chaldeea !

Ei, aș ieși eu dacă bestia sură
Suflînd din mii de guri căldură
Nu m-ar ținea paralizat de frică
Așa cum șarpele pe păsărică ! [2]

Și ce-i mai rău, noi de la masă, oare,
Nu sîntem monstru lung hibrid, chimeric
În care capul nobil și eteric
Nu poate să se scape de... picioare ?

Întocmai ca Orfeu, strunind arcușul
Eu nu voi face pietrele să salte
Deși, după cum vezi, au fost înalte
Puteri ce-au transformat în văi urcușul ! [3]

De crezi că treci prin mine ca prin vale,
Că mă scobești precum un rîu calcarul
Oprește-te, mînă-ți spre piscuri carul
Să ne-ntîlnim pe puncte cardinale.

[1] Titlu scris de G. Călinescu.
[2] Însemnare a lui G.C. : «f.b.».
[3] Un bilet de examen, autograf G. Călinescu : «C. Negruzzi».

Că nu-ți pot fi mereu pe plac, amice,
Nu-i poate numai vina mea —
Nici pasărea nu ar putea
Cu-o singură aripă să se-ardice.

Discordie și conciliație [4]

Infernal, deși endemic
Este morbul academic.
Am un glonte, am un dinte
Pentr-anume președinte.

Dac-om sta aci o lună
Căci întocmai ca la laie
N-o să fie tocmai bună
O s-o sfîrșim cu bătaie.

Pe corăbii date valurilor mării
Groaznic dăruite fundului sărat,
Fracu-ți iau zăbranic pe întinsul zării
De ești bosumflat !

Un noroc : deși socratic
Ești simpatic, ești simpatic.

Iar Călnescu strigă, se sugrumă
— Nu-i joc cu el și nu e glumă —
Trăsnește ca și fulgerul pe creste
Dar simte-atunci că, mascul, stăpînește

Vianu însă se preface calm
Și desfăcut de lume ca un psalm,
În fond se simte-n fete atotputinte
Și vrea trei cote ca un președinte.

Dar pentru Călinescu chiar trei cote
N-ar satisface gustul lui de fote.
Nici margini nu-și cunoaște, nici zenit
Se simte bine doar în infinit.

Spre culme deci, așa te vreau, băiete,
Nu cu astuția peșterii obscure ;
Înalță-te spre piscurile pure,
Consumă-te în focul viu, poete !

Ubi pulchritudo phile ?
Non puellae, sed ancillae !

Unde-i frumusețea oare ?
Fete astea ? Servitoare !

De l'univers la triste usine
Les engendre pour la cuisine !

Diese Mädchen, diese Affen
Für die Küche sind geschaffen.

Dov'è sta Messalina ?
Queste son per la cucina !

[4] Un bilet de examen cu următorul subiect : «Aspecte din viața rurală în poezia lui Coșbuc». T. Vianu întreabă : «Admiți forma „ardice" ?».

Ai început să folosești și limbi străine —
Dar socotesc că semnul nu-i a bine
Căci poate nu-ți ajunge propria limbă,
Dar alte mădulare nu se schimbă !

Un Păride modern gîndeam că pot
A fi. Venisem chiar cu zece mere.
În loc de Venere găsesc Megere
Și merele am să le fac compot.

Mi se pare că îți sunt dator
Patru versuri în acest plictis —
Ochi de uliu, nu vărgat iris,
Mi le ceri prea mult nerăbdător.

Al meu ochi nu e iute, nu-i acid
Decît în sticla lui exterioară
De mergi afund în limfa lui ușoară
Dai de un lac albastru și placid.

Ciudată soartă ! Sumbră tragedie !
Cînd dorul meu mă poartă către stele,
Spre plaiuri dulci, smălțate-n micșunele,
Respir pe meșterul de geografie.

Venit pontifex cum zarva
Sine rasa, sine barba
Qualis calvities, pralis
Inflatio abdominalis ! [5]

Îmi trebuiește aer. Simt nevoie
De mari efluvii proaspete, montane,
De rîuri de lumină diafane :
Pentru-a le-avea m-aș zbengui ca Goe.

Privind pe geam cum merge să se culce
Păianjenul brumat pe a sa ață
Mă bat cu gîndul la a noastră rață [6].
Au fi-va coaptă rumenă au dulce ?

O, Călinescu — recunoaște-ți fața
Burghez, profesor, corpolent, asemeni
Ca omul versului îți e și viața —
Cu ritmul pur, cu muzica te-asemeni

Dar și cu plinătatea lui sonoră
— Primește această ambiguitate —
Deși sfericitatea este soră
Cu divul Cosmos și cu Helios frate.

Vianu e grozav, întreabă, strigă
Afară tună, vorbele lui tună,
Și eu întreb de-o fi budinca bună
Și cum s-o-nghit ca limba să nu-mi frigă.

Dar iată-l se ridică, hoțul fuge
Se duce în a sa de fum Nirvană
Lăsîndu-mă sultan peste o vană
Republică de umbre centrifuge.

[5] Un alt bilet de examen : «Constantinescu Argentina bine». Pe cartonul pe care au fost orînduite bileţelele, G. Călinescu dă o explicație ulterioară : «*Un preot, probabil profesorul de religie*».

[6] «Comandă la biletul Viscol» *(n.a.)*

Da, am fugit : dar nu pentru Nirvană,
Nici pentru meditaţi gustative
Cum faci tu însuţi, meştere şi dive —
Ci pentru trebuinţe mai avane.

Regenerat prin fumuri revin iar la atac
Şi-ţi spun, coleg ilustru, că dacă nu se curmă
Acest examen pînă la ultima lui urmă
Devin dragon şi fiară, energumen şi drac [7].

Iar eu simt cum la ceafă îmi cresc enorme coarne.
Piciorul mi se umflă în ţepene copite,
Aş vrea să fac pe masă un salt mortal, iubite,
Turbat de plictiseală şi urlător de foame.

Schimb ritmu-acum
Mi-e foame !
Pornim pe drum
La doamne ?
Ne liberăm de grabă,
Sau slobozim lamentul ?
Priveşte-mă în labă,
Întreabă firmamentul.
Dar spune, spune, spune
Ghiceşte-ne destinul,
Sentinţa fi-va sigur
Mai mică decît chinul
Ce mistuie şi arde
O, critice şi barde ! [8]

Horoscop

Să ne uscăm suntem meniţi
Să ne prefacem în mumii,
Să ascultăm în serii mii
Timpenii tîmpe de tîmpiţi.

Şi suntem destinaţi a fi
Profesori graşi şi cilibii.

D u o

V[ianu]

Mă simt purtat pe creste mari de ape
Pelinu-i bun şi zorile-s aproape !

C[ălinescu]

Iar lîngă noi veghind Lili şi Vera [9]
Precum pe vremuri Venera şi Hera.

---

[7] Această strofă şi următoarea sînt reproduse, în facsimil, la capitolul T. Vianu, din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu.

[8] Versurile cu ritm schimbat sînt reproduse după o dactilogramă.

[9] «Lili Vianu şi Vera Călinescu» *(n.a.)*.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

I. Cărți

D. Murărașu, Mihai Eminescu, Viața și opera, *Editura Eminescu, București, 1983, 456 p.*

Iată un titlu ce nu te poate lăsa indiferent. Este cartea unei vieți întregi, semnată de un vechi editor al lui Eminescu și adunînd între coperțile ei rodul unei munci de mai bine de jumătate de veac. Activitatea editorială — notorie — a lui D. Murărașu îi impusese numele ca prestigios eminescolog. Publicînd această carte, editura Eminescu spulberă o mică «legendă»: aceea a competenței lui D. Murărașu în *interpretarea* operei și a evenimentelor din viața lui Eminescu.

D. Murărașu dovedește aici mai degrabă deprinderi de colecționar decît profesează idei critice. Cartea nu este o sinteză, cum ne-am fi așteptat; este realizată prin simplă colaționare, nu gîndită unitar. Aceasta se vede și din faptul — sugestiv, deși mărunt — că al optulea capitol are o altă structură (lipsit de *note* dar însoțit de *bibliografie*) decît celelalte. Repetițiile inutile dovedesc și ele lipsa unei viziuni coerente, de ansamblu.

Deși beneficiază de un mare număr de pagini, lucrarea nu aduce date noi. Scrisă cu o iubire sinceră pentru cel mai mare poet român, ea nu este structurată de o idee critică. Nu ni se oferă nici exclusiv biografie, nici monografia riguroasă asupra operei. Este regretabil că D. Murărașu se complace în vehicularea unor locuri comune. Doar răutățile stridente la adresa lui G. Călinescu «pigmentează» pe alocuri o scriere ternă, monotonă.

Autorul recentei cărți a fost mereu un *out-sider* în eminescologie: pentru Călinescu drept interpret, pentru Perpessicius ca editor al lui Eminescu. Dacă meritele de editor i-au fost recunoscute, cele de *interpret*, fiind infinit mai mici, n-au putut fi luate în seamă. Aceasta l-a înverșunat pe autor, care încearcă — total neloial — să plătească acum vechi «polițe». *Respect bătrînețea, dar mai mult adevărul*; de aceea m-am simțit obligat să comentez această carte, în ciuda prea evidentei ei mediocrități.

Incalificabilă este atitudinea față de cel mai ilustru interpret al operei eminesciene (G. Călinescu), minimalizat atunci cînd nu este pur și simplu ironizat. Fără umor, evident! Marele critic este acuzat (fără a i se aminti însă numele) de abatere de la rigorile științei: «*Bineînțeles, cercetarea nu trebuie să urmărească înfățișarea poetului ca erou de roman și nici să accentueze unele aspecte în dauna altora, vizînd efecte literare*» (p. 161). Înverșunarea face ca tot ceea ce ar fi putut fi, în fond, acceptat ca atitudine polemică, să denatureze în jigniri, capabile a-l discredita pînă la urmă pe cel ce le adresează: «*Că* (Eminescu) *nu se rădea în fiecare zi și că nu era un arbitru al eleganței, o credem, dar fantezia bolnăvicioasă a romancierilor a mers mult prea departe*» (p. 262).

Folosesc cuiva astfel de pasaje? În nici un caz înțelegerii operei eminesciene... Există, aici, doar răbufnirea neavenită a unui istoric literar lipsit de vocație, care a crezut că ecoul scrierilor călinesciene s-ar fi datorat exclusiv talentului de romancier al celui ce a scris *Bietul Ioanide*. Cartea pe care o recenzez este, din păcate, blamul cel mai convingător pe care D. Murărașu îl aruncă asupra propriei sale metode critice.

Minimalizarea lui G. Călinescu se face metodic. Într-un loc, D. Murărașu scrie cu seninătate (într-o carte datată 1978

și apărută, totuși, în 1983...) că «*în vremea mai apropiată de noi au apărut numeroase lucrări pentru lămurirea operei lui Eminescu*» (p. 416). Sînt citate, la grămadă, 16 nume (între care și Murărașu), fiind plasat, undeva pe la mijloc, și G. Călinescu. Reaua intenție este mai vădită în *bibliografia* de la paginile 318—320, unde se ignoră fundamentala cercetare (în cinci volume!) călinesciană, plus *Istoria* din 1941. Tăcerea aceasta este cu atît mai gravă cu cît monumentala *Istorie*, apărută în 1941, este cunoscută celui ce preia formularea călinesciană : «*poetul național*» (p. 367). Sintagma fiind folosită ca titlu de capitol de către G. Călinescu, s-ar fi cuvenit să fie spus acest lucru... Amuzant (trist amuzament însă!) este că o lucrare călinesciană este anunțată la reeditări (p. 18) după ce titlul primei apariții fusese cu obstinație ignorat (p. 416).

Cel care poate fi atît de nedrept cu *exegetul* de referință al lui Eminescu are o atitudine similară față de cel mai prețuit (de alții) *editor* al poetului : Perspessicius. Acesta este citat în total de șase ori (de două spre a fi negat).

Atitudinea minimalizatoare o întîlnim și la adresa altor critici importanți : «*Nu ne mai mulțumește nici „seninătatea abstractă" formulată de Maiorescu, nici „setea de absolut" argumentată de D. Caracostea, și încă mai puțin satanismul, titanismul ori alte formulări care, deși repetate insistent, nu rămîn mai puțin modeste în conținut*» (p. 363). Cît despre atît de originala și incitanta carte a lui Ion Negoițescu, întîlnim o singură semnalare a ei, la *bibliografie*. Fiind atît de drastic cu cei mai importanți eminescologi de pînă acum, D. Murărașu era dator să le opună o viziune critică ; ceea ce, deocamdată, nu a făcut.

Alergia la G. Călinescu este «compensată» de înțelegerea binevoitoare și total necritică pentru o întreagă oaste de glosatori și documentariști. Titlul celei mai importante abordări a operei eminesciene apare de două ori (iar numele autorului ei — G. Călinescu — de nouă ori) într-o carte unde Augustin Z. N. Pop este din plin citat ca autoritate în materie. Se înțelege că documentaristul adulat de D. Murărașu nu are nici o vină ; cum vedem, valorile egale se atrag în istoriografia literară.

Închizînd discuția despre atitudinea autorului față de predecesorii săi, repet ceea ce spuneam la începutul recenziei : D. Murărașu are merite de *editor* ; nu și de *interpret* al operei eminesciene Cum lipsa vocației critice nu i se poate reproșa nimănui, n-o să-l acuzăm că n-a avut talentul lui Călinescu sau rigoarea lui D. Popovici. Sîntem îndreptățiți însă a-i cere cel puțin corectitudine față de munca celorlalți.

Apărută înainte de război, cartea ar fi fost desuetă (căci, încă din anii '40 viziunea sa era anacronică față de cea călinesciană, de exemplu) ; însă desuetudinea ei ar fi fost mai greu perceptibilă, probabil. Imprimarea ei în 1983 arată că și cărțile își au viața lor ; mai ales cele de exegeză...

Biografismul este metoda de abordare a lui D. Murărașu care, prin acest volum, ilustrează *faza precălinesciană a eminescologiei*. I s-ar putea aplica o frază dintr-o scrisoare eminesciană : «*Multa sed non multum știe acest om*» (scrisoare trimisă din Iași lui Maiorescu, la 15/27 oct. 1877). Curios însă e faptul că nici *biografismul* nu este consecvent folosit, căci autorul nu are încredere exclusivă în el, deși nu i se poate sustrage (foarte vizibil apare acest lucru în capitolul *Concepția despre poet și poezie*).

Autorul oferă la tot pasul probe de didacticism desuet (în *Criticilor mei* «*avem un întreg program literar : fond serios în formă artistică*» — p. 152 ; «*poet al dragostei adînc simțite și artistic exprimate, poetul vede...*» — p. 331 ; etc.), care-l expun adesea umorului involuntar : «*Poet romantic cum a fost și cum s-a socotit el însuși, dragoste și poezie merg împreună și adesea una este expresia celeilalte*» (p. 161) ; «*Rodul berlinez cel mai artistic al acestei epoci este „Floare albastră", poezie intimistă cu frăgezime de sentimente*» (p. 168) ; prima parte din *Scrisoarea III* «*exprimă admirația poetului pentru trecutul cu dragoste de patrie și în stare să apere vitejește pămîntul țării*» (p. 335) etc. etc. Exprimările improprii și cacofoniile nu au ce căuta într-o carte despre cel mai bun mînuitor al limbii române...

Fiind preocupat să-i minimalizeze pe alții, D. Murărașu nu are timp, din păcate, să-și exploateze propriile ipoteze critice. Cea referitoare la caracterul polemic al poemului *Eu nu cred nici în Iehova* (p. 151) merită — credem noi — o demonstrație, ca și ideea «*restrîngerii domeniilor inspirației*» *eminesciene* (pp. 232, 234, 322).

Refuzînd, din principiu, explorările de adîncime, D. Murărașu ne propune — cu netrucată, deci înduioșătoare naivi-

tate — să fim duioşi (p. 231). Lucrul merită consemnat pentru netăgăduita-i originalitate... Altădată comentatorul evită ceea ce nu poate înţelege şi explica, propunînd puerile poetizări. Cum vedem, el nu-i opune, aşadar, *rigoare* mult discutatului G. Călinescu, ci obiecţii mărunte şi vorbe, vorbe, vorbe...

Mircea SCARLAT

Emil Turdeanu, Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament, *Leiden, Editura E.J. Brill, 1981, XII+486 p.*

În colecţia „Studia in Veteris Testamenti pseudoepigrapha», dirijată de doi renumiţi savanţi, Albert-Marie Denis de la Universitatea din Louvain şi de M. de Jonge de la Universitatea din Leiden, a apărut nu de mult o lucrare fundamentală a lui Emil Turdeanu, *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament,* autorul înscriindu-se printre cei mai de seamă specialişti europeni în materie de scrieri «apocrife», de mai multă vreme.

Pornind de la preocupările lui N. Cartojan pentru apocrifele din literatura română *(Cărţile populare în literatura românească,* 2 vol., Bucureşti, 1929 şi 1938), de la textele aprocrife slave, studiate şi editate în parte de Jordan Ivanov *(Bogomilski knigi i legendi,* Sofia, 1925), precum şi de la alte lucrări privind apocrifele în sud-estul Europei, în lumea ortodoxă, Emil Turdeanu a adîncit de-a lungul a numeroşi ani, cînd unul, cînd altul din apocrife şi a valorificat rezultatele prin studii serioase, publicate pe parcurs. De-abia acum însă, cînd rezultatele au fost turnate într-o carte, pe capitole legate organic între ele (unele dintre acestea sînt dealtfel complet noi), se vede viziunea întregului şi se observă construcţia de rezistenţă a contribuţiei sale, privind domeniul apocrifelor din cultura sud-est europeană.

Cartea lui Emil Turdeanu este, în acest sens, cea mai bună imagine, în momentul de faţă, dovedind în acelaşi timp un fundament solid pentru noi studii şi pentru ediţii critice de texte aprocrife, conţinînd de cele mai multe ori indicarea şi prezentarea exemplară a redacţiilor şi versiunilor manuscrise, pentrul unul sau altul dintre apocrife. Este probabil că însuşi autorul are pregătite sau în pregătire asemenea ediţii.

Erudit filolog, cu o bogată cultură literară, Turdeanu învie textele vechi prin datele despre interesul trezit de ele în cercetări, despre prelungirea vieţii lor în traduceri şi în prelucrări ulterioare, sau prin urmărirea inspiraţiei pornite din ele spre remarcabile creaţii moderne. Nu într-o asemenea prezentare vom putea insista asupra tuturor laturilor lucrării, dar vom ilustra totuşi afirmaţiile noastre cu cîteva exemple pentru a înţelege valoarea acestei cărţi şi meritele incontestabile ale autorului.

Într-un prim capitol, *Apocryphes bogomiles et apocryphes pseudo-bogomiles,* care a format anterior un studiu de referinţă, după ce sînt urmărite îndelungatele dispute între specialişti, autorul dovedeşte cu argumente indubitabile că unele texte socotite pînă la el *bogomilice* sînt pseudo-bogomilice, cum este cazul *Cărţii secretelor lui Enoh* şi al altor legende. În capitolul *La Vie d'Adam et l'Eve en slave et en roumain,* Turdeanu realizează o frumoasă monografie, folosind surse şi filiaţie de texte greceşti, slave şi române, stabilind raporturile lor cu legenda *Cuvînt pentru lemnul crucii,* şi descifrînd urmele lor vizibile atît în folclorul de ritual cît şi în creaţia cultă, pînă la marele poet român Lucian Blaga *(Lacrimile* şi *Legendă,* din volumul *Poemele luminii,* 1919).

De remarcat că Emil Turdeanu nu se ocupă numai de apocrifele cu răsfrîngeri în cultura română, ci el acordă egală atenţie celor cu circulaţie expresă în literaturile slave, dar cu proiecţie de lumină asupra universului ortodox, cum sînt : *Apocalipsul lui Avraam, Apocalipsul lui Baruh* sau *Testamentele celor doisprezece Patriarhi.* Între acestea o contribuţie importantă o aduce autorul în legătură cu *Cronica lui Moise,* text ebraic medieval, tradus în rusă, păstrat în numeroase manuscrise. Turdeanu îi găseşte izvorul în *Cronicile lui Jerahmeel* şi nu în *Séfèr Hauâschâr* (Cartea Celui drept), cum stabiliseră anterior unii învăţaţi ebraizanţi. Cercetarea şi toate datele folosite impresionează aici.

Între textele cu circulaţie românească este de notat *Legenda Profetului Ieremia,* (din nou o excelentă monografie), prezentînd panorama redacţiilor diverse, dar mai presus de toate viaţa legendei pînă la întruparea ei în drama lui Lucian Blaga : *Zamolxis* (1921), unde zeul dac piere în condiţii similare cu acelea

în care este ucis cu pietre profetul Ieremia de către ai săi. Autorul întinde deci un arc cultural de legătură peste secole întregi, ceea ce dovedește nu numai erudiție, dar și intuiție artistică de excepție.

Apocrifele și reflexele lor constituie în ultima vreme obiectul unor importante studii (vezi, de exemplu, recenta lucrare a Mariei Adamczyk, *Narațiuni biblio-apocrife în literatura polonă veche pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, Poznań, 1980, 157 p.). Emil Turdeanu ocupă, însă, prin cartea de față, editată în condiții tehnice excelente de Casa Brill, un loc de frunte în cercetările cele mai avansate din acest domeniu.

I. C. CHIȚIMIA

Irmgard Lackner, Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien, *Arbeitskreis für rumänische Sprache und Literatur, Salzburg, 1981, 65 p.*

Lucrarea lui Irmgard Lackner este rodul unei preocupări constante, urmărită cu tenacitate de-a lungul cîtorva ani de muncă. În studiile publicate anterior, autoarea a prezentat geneza și răspîndirea cărții lui Croce în întreg spațiul european, cu o atenție deosebită pentru cel romanic. (Felix Karlinger, Irmgard Lackner, *Romanische Volksbücher*, Darmstadt, 1978 ; I. Lackner, *Das Volksbuch Bertoldo von Giulio Cesare Croce in Italien und in Rumänien*, teză de doctorat, Salzburg, 1979 ; idem, *Die Rezeption des Bertoldo* în vol. *Berichte...*, Salzburg, 1980, p. 110—128 Pentru prezentarea generală și bibliografie — inclusiv românească ! — vezi și Rudolf Schenda, *Bertoldo, Bertoldino*, în *Enzyklopädie des Märchens*, vol. II, Walter de Gryter, Berlin, New York, 1977).

Caietul, apărut în 1981, aparține seriei intitulate *Studien zur rumänischen Sprache und Literatur*, serie îngrijită de prof. Dieter Messner și I. Lackner, reprezentînd continuarea și împlinirea unei direcții inițiate de activitatea prof. Felix Karlinger. De această dată Irmgard Lackner urmărește soarta traducerilor românești care au circulat ca manuscrise sau ca tipărituri. Pentru aceasta descifrează cu acuratețe căror nevoi culturale și cărei mentalități a răspuns prezența cărții italiene din secolul XVI în cultura română de la sfîrșitul secolului XVIII. În noul mediu de existență, însăși figura eroului principal și sensul întîmplărilor prin care trece, se schimbă, accentul deplasîndu-se de la jocul carnavalesc al originalului, spre temele sociale specifice literaturii iluministe. Sub același nume ajung astfel să trăiască imagini diferite ale aceluiași personaj.

Cele șapte manuscrise păstrate (toate din Moldova, după cum ar dovedi-o particularitățile lingvistice) nu se deosebesc — ne spune I. Lackner — prea mult între ele ; credem totuși că diferențele semnalate în însuși cuprinsul lucrării, presupun existența (cel puțin a) unei revizuiri ulterioare, operată asupra primei traduceri din neogreacă, după chiar originalul acelei traduceri sau după vreo altă variantă manuscrisă sau editată (astfel de cazuri se întîlnesc frecvent în literatura noastră).

Asemănată de cititorii români din secolul XVIII fie cu *Esopia*, fie cu *Archirie și Anadan*, cu *Întrebări și răspunsuri*, sau cu ciclul povestirilor orale grupate în jurul lui Păcală, Tîndală și Nastratin Hogea, cartea despre Bertoldo nu le apărea acelor cititori deloc străină, purtînd totuși în sine atîta noutate cît să le stîrnească interesul. Pentru că a considerat nerelevante schimbările aduse textului în procesul de recopiere (spre deosebire de situația altor cărți populare), autoarea a recurs la analiza comparativă a cuprinsului miscelaneelor în care se găsește inclusă *Istoria lui Bertoldo*. Se vede astfel, cum, primit inițial ca «Beltodor filosoful» (deci ca erou al unei cărți de înțelepciune), personajul principal alunecă spre îngroșarea elementelor comice, continuînd totuși să existe în unele manuscrise doar prin sfaturile înțelepte date în ceasul morții. O atenție aparte se acordă miscelaneului în care *Istoria lui «Beltodor»* stă alături de alcătuirile dialogate, destinate reprezentării scenice, datorate lui Costache Conachi și colaboratorilor săi.

Pentru textul ediției românești din 1799 (Sibiu, tipografia lui Petru Bart ; reimprimată de două ori), Irmgard Lackner identifică varianta germană după care s-a făcut traducerea (spre deosebire de manuscrise, cuprinde și peripețiile lui Bertoldino și Cacasenno). Comparîndu-se, pe de o parte ediția germană din 1778, a lui Max Reichard, cu originalul italian,

pe de alta ediția românească din 1799 cu aceeași ediție germană (ce i-a slujit de izvor), se subliniază modificările semnificative pentru fiecare. Se adaugă la aceasta menționarea diferențelor dintre figura lui Bertoldo, așa cum au transmis-o manuscrisele și așa cum apare din ediția sibiană.

Se pare că *Vicleniile meșterului Perdaf*, prelucrarea tipărită la sfîrșitul secolului XIX (1875) la Galați, a utilizat vechile manuscrise românești sau originalul lor neogrec.

Reeditările științifice din vremurile noastre (derivînd din *Cărțile populare* editate de I. C. Chițimia și Dan Simonescu) au preluat varianta imprimată la Sibiu ; se impune deci apariția unei ediții critice a celeilalte variante, care a circulat în manuscrise.

Bertoldo, carte populară la români, nu alcătuise pînă acum obiectul unei cercetări monografice. Studiile pe această temă publicate de Irmgard Lackner continuă investigațiile lui Nicolae Cartojan și, încadrîndu-se direcției de cercetare a cărților populare romanice în ansamblul lor (susținută de Felix Karlinger), răspund cu meticulozitate științifică unor întrebări ce rămăseseră încă fără răspuns.

Cătălina VELCULESCU

Timothy J. Reiss, Tragedy and truth, *Yale University Press, 1980.*

Lucrarea lui Timothy J. Reiss poate fi privită ca un loc de întîlnire fericită a mai multor discipline umaniste (filosofie, istorie, teorie literară, retorică etc.), convocate să funcționeze descriptiv și explicativ într-o abordare semiotică a *tragediei*, în manifestările ei concrete din secolul al V-lea î.e.n. (în Grecia) și din secolele XVI și XVII e.n. (în Europa).

Demersul autorului ni se pare major pentru două motive esențiale. Unul privește perspectiva teoretică însăși, mobilă și nuanțată, dependentă de singura sa rațiune viabilă de a fi : să constituie un model adecvat «obiectului empiric» respectiv. Celălalt motiv constă în aportul substanțial al lucrării la cunoașterea tragediei ca un discurs nu numai în sine, dar și în conexiune cu alte tipuri de discursuri, ceea ce îi conferă un rol important în modul de funcționare a unei culturi date.

Analiza «concretă» a pieselor lui Buchanan, Jodelle, Marlowe, Garnier, Shakespeare, Dryden și Racine, subliniază jocul dialectic și profund de asemănări și diferențe, de permanențe și schimbări, efect al unei nuanțate articulări între co-text și con-text, între discurs și epistema căreia îi aparține. Problema cunoașterii și a comunicării ei, de exemplu, apare ca o invariantă a fiecărei etape de constituire a discursului tragediei în calitate de eveniment literar. Soluțiile propuse diferă însă de la o perioadă istorică la alta. Fiecare ordine discursivă creată la un moment dat este rezultatul necesar al limitelor de funcționare a unei ordini discursive anterioare. Această idee de dezvoltare a unei noi clase discursive, pornind de la o clasă discursivă precedentă, idee ce înlocuiește noțiunea de «ruptură» epistemică, este argumentată pe larg într-o lucrare mai recentă a autorului (*The Discourse of Modernism*, Cornell University Press, 1982), care ar putea include *Tragedy and Truth* ca pe o demonstrație a unui caz special.

Examinarea tragediei din punct de vedere al structurii și al funcțiilor sale (în permanentă devenire) evidențiază schimbări operate de-a lungul timpului atît în ceea ce privește *semnificantul* (modificare de termeni și / sau de expresii) cît și *semnificatul* (apariția unor concepte noi, proprietăți și relații, cerute de alte realități epistemice și ontologice). Explicarea acestor transformări implică, cum arătam, studierea posibilităților de conexiune a diferitelor tipuri de discursuri (lingvistice, filosofice, politice etc.), ce compun fiecare paradigmă culturală situată în timp și spațiu. Tema adevărului social (sau cea a dorinței de putere), de pildă, face posibilă corespondența între texte de diverse naturi. «Întîlnirea» dintre Richelieu, Hobbes și Racine, în capitolul IX al lucrării, constituie un exemplu interesant de lectură teoretică intertextuală.

Analiza contextului socio-cultural, în devenirea sa spațio-temporală, are ca scop să explice nu numai de ce și cum apare o altă ordine discursivă particulară a tragediei, dar și de ce și cînd este posibilă *tragedia* ca gen literar. De aici, o diferență majoră între tragedie și comedie : prima *«produce discursul»*, cealaltă *«îl găsește deja creat»*. Așa s-ar explica probabil faptul că secolul al XVIII-lea este în esență un secol al *comediei* (nota 85, p. 309).

Anumite permanențe cu privire la generarea discursului tragediei, precum

și valabilitatea receptării (afirmațiile autorului în problema receptării discursului tragediei sînt în consonanță cu cele ale teoreticienilor receptării de proveniență germană. Stierle, K., de plidă, în *Réception et fiction*, publicat în *Poétique* 39/1979, discutînd raportul dintre sistemul textului și sistemul lectorului, susține că acesta din urmă se schimbă în funcție de distanța temporală), motivează existența a numeroase comentarii interpretative referitoare la unul și același text. Reiss introduce drept criteriu de pertinență interpretativă funcționarea discursului respectiv în ansamblul său. O dată receptată această condiție, oricare perspectivă de analiză devine tolerată. Citățm, în loc de încheiere, definiția pe care Reiss o dă tragediei în finalul lucrării, definiție-sinteză a analizelor anterioare : «*Tragedia ar fi discursul care acceptă și, în același timp, pune sub semnul întrebării discursul nomotetic al societății (...) Tragedia este simultan inventarea și exilul tragicului, indicînd dificultatea, dar și necesitatea politicului. Ea instalează un discurs care permite instalarea relațiilor interpersonale de forță în cadrul societății, oricare ar fi diversitatea pe care o îmbracă un asemenea discurs în funcție de loc și timp*» (p. 302).

Lucrarea lui Reiss prezintă cititorului un exemplar model de lectură teoretică, deosebit de bine documentată, dar și originală, în același timp. Ea «se face» și «se re-face» în virtutea includerii unor puncte de vedere din ce în ce mai cuprinzătoare. Concluziile cu caracter general, care decurg în mod firesc din fiecare raționament particular, sînt incitante.

Niculina IVANCIU

II. Reviste

Viața Românească
an. LXXVIII, nr. 1—5, 1983

Variate și incitante sînt rubricile de teorie, critică, istorie literară ale numerelor din acest an ale revistei *Viața Românească*. De la *recenzia* de carte susținută de condeie cunoscute, din diferite generații (Gh. Grigurcu, Al. Săndulescu, Mihai Coman, Nicolae Oprea, Roxana Sorescu, Nicolae Mecu, Radu G. Țeposu, Gheorghiță Geană, Dan Oprescu, Costin Tuchilă), la *cronica literară* (semnată de Cornel Regman, Mihai Dinu Gheorghiu, M. Nițescu) și la *studiul* amplu *de istorie literară* sau eseul de istoria literaturii. Cîteva din acestea din urmă reținatenția prin ineditul tematic sau prin originalitatea interpretărilor. D. Vatamaniuc scrie despre *Literatura universală în manuscrisele eminesciene și proza sa politică* (nr. 3), întemeindu-se pe documente mai puțin cunoscute și încă nepublicate în volumele apărute pînă azi din seria de *Opere*. Idei, structuri, personaje din cultura universală sînt convocate de Eminescu în chip de argumente «*într-un mod personal, în demonstrarea tezelor sale politice*». În același număr Marin Bucur republică, fragmentar, o veche evocare a personalității lui Richard Wagner, aparținînd unei publiciste și compozitoare «pe nedrept uitată», numită Constanța de Dunca Schiau, care-l cunoscuse personal pe Wagner la Paris (*Amintirile unei romînce despre Richard Wagner în «Familia» de acum un veac*). Un atractiv eseu despre poezia lui Radu Stanca este intitulat *Mereu baladescul. Un «roman epistolar» și cîteva reflecții* (nr. 5) în care Cornel Regman glosează subtil pe marginea corespondenței dintre Radu Stanca și Ion Negițescu editată acum cîțiva ani sub titlul *Un roman epistolar*. În același număr (5) Constantin Noica încearcă o periodizare a operei și concepției lui Mircea Eliade (*Cei șapte pași ai lui Budda. Un înțeles pentru destinul lui Mircea Eliade*). Autorul constată în evoluția lui Eliade șapte trepte «ale concretului» : descoperirea naturii, «natura străvăzută» (adică chimia), alchimia, teozofia, istoria universală, experiența spiritualității indiene, în fine, dimensiunea sacrului.

Interesant și expresiv este articolul lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Șapte rînduri de propoziții contrarii cu privire la Geo Bogza* (nr. 2). Autorul celebrelor reportaje este interpretat prin cîteva tendințe stilistice opozitive . Astfel *reportajul* său apare criticului ca genul cel

mai nou, totuși, din alt unghi, ca un gen foarte vechi ; Geo Bogza are *«pasiunea grandiosului»* și totodată tendința *«de a celebra banalul»*, versurile sale au libertățile prozei, în schimb proza e silită *«să se supună stringențelor poeziei»*. Apoi, scrisul lui Bogza *«ascultă de estetica originalității»*, în același timp însă estetica lui *«fuge de invenție și cultivă varietivarea pe aceeași temă»*.

Modalități stilistice și structurale în romanul contemporan (nr. 2), studiul lui Mircea Mancaș analizează tipurile narative din romanul contemporan românesc cu referințe la *Bietul Ioanide*, *Rădăcinile sînt amare* (Zaharia Stancu), romanele lui D. R. Popescu, Marin Preda *(Cel mai iubit dintre pămînteni)*, Augustin Buzura *(Vocile nopții)*, Ștefan Bănulescu *(Cartea milionarului)*, Laurențiu Fulga, Costache Olăreanu, Constantin Țoiu.

Articole bilanț asupra diferitelor ramuri ale culturii române și evoluției lor în ultimele două decenii constituie substanța unei incitante dezbateri pe această temă, desfășurată în numărul prim din acest an : Solomon Marcus: *Istoria recentă a unui domeniu interdisciplinar*, poetica matematică ; Dumitru Matei : *Climat spiritual fertil și înnoitor* în sectorul filosofiei, la care se referă și Dan Oprescu: *Cartea românească de filosofie după 1965;* G. I. Tohăneanu : *Cultivarea limbii ;* Mihai Coman : *Hrisov nescris*, despre folclor și despre folcloristica română actuală. *Însemnări despre umanism* (Pompiliu Marcea) este un interesant eseu ce reține atenția cititorului asupra conceptului de umanism, în evoluția lui și cu specială aplecare asupra interpretării termenului în cultura noastră actuală.

Numărul din aprilie al *Vieții Românești* se remarcă prin cîteva articole teoretico-literare. Dumitru Micu, în *Dilema scriitorului român*, află specificul literaturii române moderne în alternarea tendințelor conservatoare cu cele moderniste, datorată împrejurărilor speciale, istorice și politice. Alexandru George *(În apărarea literaturii)* polemizează cu Gh. Grigurcu în jurul cărții *Al patrulea hagialîc* de Vasile Lovinescu, amendată de Al. George întrucît ar abuza în interpretarea operei lui Matei Caragiale prin ideea de inițiere *«într-un ritual secret al unei confrerii din descendența ordinului Iohannit»*. Concluzia ar fi că metoda lui Vasile Lovinescu nu s-ar susține documentar, sărăcind sensul operei lui Matei Caragiale a cărui estetică *«își găsește expresia foarte explicită în oprirea la nivelul „tainei", pe care o ilustrează momentul concluziv din* Remember, *în care se dezvăluie clar sensul pur estetic pe care Matei îl dă misterului, cu totul contrar celui avansat de simbologi»*.

În fine, un eseu incitant și curios totodată este *Limbajul criticii literare* de M. Nițescu. Simplu caracterizat ar fi o replică autohtonă (în genul celei semnate de R. Picard, *O nouă critică sau o nouă impostură ?)* la adresa noilor metode din teoria și critica literară, sociologică, psihanalitică, structuralistă etc. Poziția lui M. Nițescu este una umanistă care consideră frumosul expresia unei individualități, inaprehendabil cu mijloace tehnicizante sau care tind excesiv spre scientizare. Or, metodele susamintite, în voința lor de a fi științifice ar păcătui în două chipuri : fie judecînd opera prin elemente extraestetice, fie golind-o de sens, mesaj, conținut, în favoarea unei mecanici «a raporturilor cantitative». M. Nițescu le opune critica estetică, de gust și intuiție, chiar dacă pare tradițională și mai învechită. *«În timp ce metodele propuse criticii de diferite discipline sînt prin definiție niște limbaje critice parțiale și exclusiviste, critica estetică reprezintă singurul limbaj total. Ea ar putea fi definită ca un efort unificator, de integrare în perspectivă estetică și axiologică a diverselor puncte de vedere posibile — teoretice, sociologice, psihanalitice, stilistice etc. asupra operei. Celelalte „critici", saturate de determinări exterioare prestabilite în care nu mai rămîne loc pentru personalitate și libertate, nici aceea a artistului și nici a criticului, îmbogățesc, fără îndoială, mijloacele criticii estetice, dar nu o pot înlocui și nu pot aspira la statutul de critică literară»*. Întrucît articolul lui M. Nițescu conține și unele afirmații violent polemice la adresa *noilor metode* ne surprinde că adepții acestora n-au publicat încă o replică la fel de coerentă și de întemeiată.

Marian VASILE

The Modern Language Review volume 78, part 1, January 1983

The Modern Language Review este publicată de Modern Humanities Research Association și apare în lunile ianuarie, aprilie, iulie și octombrie. Editorul general este profesorul H. B. Nisbet de la Sidney Sussex College din Cambridge, Angla. Editorii pentru diferite limbi — engleză, franceză, spaniolă, germană, italiană și limbile slavice — sînt de la universitățile Warwick din Coventry, Edinburgh, Birkbeck din Londra, Exeter, St. John's din Cambridge și, respectiv, Liverpool. Modern Humanities Research Association a fost fondată la Cambridge în 1918 și este o organizație internațională care încurajează cercetarea limbilor și literaturilor moderne și medievale.

Prezentul număr al Revistei cuprinde zece studii și un important corpus de 86 recenzii, însumînd peste 125 pagini. Și studiile și recenziile sînt publicate, după subiectul tratat, în ordinea: engleză, franceză, spaniolă, germană, slavă. Ele se ocupă atît de literatură, cît și de limbă, iar subiectele variază de la *The Satirical Use of Courtly Expression «si dons» in the Works of the Troubadour Marcabru* de Ruth Harvey de la Royal Holloway College și *The Integrity of Dryden's Lucretius*, de Paul Hammond, de la Trinity College, Cambridge, pînă la *Medieval «Contrafacta». A Spanish Anomaly Reconsidered* de John Crosbie, de la University of Southampton și *Literature of Peasant Life in Eighteenth-Century Germany* de Eda Sagarra, de la Trinity College, Dublin. Textele publicate sînt în limba engleză, iar citatele sînt redate în limba operelor respective.

Unul dintre cele mai interesante studii din acest număr ni s-a părut cel al lui Ruth Morse de la University of Leeds, *Problems of Early Fiction : Raoul Lefèvre's «Histoire de Jason»*, în care se discută versiunea medievală a mitului Medeei, concepută la curtea lui Philippe le Bon, creatorul ordinului cavaleresc Toisson d'Or. Autoarea explică istoric și sociologic distorsiunile aduse mitului de către cărturarul medieval, evocînd atmosfera de la curtea Burgundiei, fără să-și piardă spiritul critic.

Interesant este și studiul lui Laurie Edson de la Harvard University, *Henri Michaux: Artist and Writer of Movement*, care cuprinde și ilustrații. Autoarea discută atît lucrările plastice, cît și textele despre pictură ale lui Michaux, dar și poeziile sale, prin prisma ideii de mișcare, în veșnica lui căutare a unei realități interioare.

În sfîrșit, un neașteptat studiu, *Byelorussian Literature in Poland*, de Shirin Akiner de la universitatea londoneză. Trecînd peste problemele sociale impuse de istorie unei minorități, autorul se concentrează asupra evoluției literaturii dintre 1956—1981, subliniind diferența dintre generații în alegerea temelor și tratarea lor, concentrîndu-și atenția asupra cîtorva figuri interesante din primul val (cei născuți înainte de război), ca Ales Barski, și din al doilea val, ca Nadzieja Artymovic.

Mai mult de jumătate din revistă — așa cum arătam — cuprinde recenzii. Acestea se referă la volume independente (Alwin Berland, *Culture and Conduct in the novels of Henry James*, recenzat de Alan W. Bellringer și Madelaine Bertaud, *La Jolousie dans la littérature du temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire de mentalités*, recenzat de Derek A. Watts), studii comparate (Earl Jeffrey Richards, *Dante and the «Roman de la Rose». An Investigation into the Vernacular Narrative Context of the «Commedia»*, recenzat de John Took ; David Punter, *The Literature of Terror : A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present*, recenzat de Kathryn Hume), dialogul artelor (Peter Jan van Voogd, *Henry Fielding and William Hogarth : The Correspondence of the Arts*, recenzat de Ronald Paulson ; Gerald Finley, *Landscapes of Memory : Turner as Illustrator to Scott*, recenzat de Ronald Paulson), biografii (George Winchester Stone Jr. and George M. Kahrl, *David Garrick : A Critical Biography*, recenzat de Joseph Donohue și Roberta Johnson, *Carmen Laforet*, recenzat de Leo Hickey), ediții critice (William Shakespeare, *Measure for Measure*, editat de Mark Eccles, recenzat de Dieter Mehl ; *Pope, Recent Essays by Several Hands*, editat de Maynard Mack și James A. Winn, recenzat de W. B. Carnochan). Recenziile sînt scurte și sobre, deseori foarte critice. Între recenzenți se află și critici cunoscuți, precum Kenneth Muir, Brian Murdoch, John Ritchie.

Mihaela HAȘEGANU

BREVIAR

(aprilie—iunie 1983)

A apărut recent în R. D. Germană volumul *Literatur Rumäniens*, elaborat în cadrul Institutului «G. Călinescu» sub coordonarea prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi a lui Marin Bucur de un colectiv format din Mioara Apolzan, Nicolae Balotă, Barbu Cioculescu, Marcel Duţă, Rodica Florea, Dorina Grăsoiu, Viorica Ionescu-Nişcov, Emil Manu, Eugen Simion, Roxana Sorescu. Volumul a fost publicat de editura berlineză „Volk und Wissen" în cadrul unei serii de volume privind literatura contemporană a ţărilor socialiste. Cu ocazia apariţiei cărţii şi a lansării ei au avut loc, la Berlin şi Lepzig, două simpozioane la care au participat, în luna mai a.c., patru din autorii volumului : Rodica Florea, Mioara Apolzan, Marcel Duţă şi Barbu Cioculescu. După cuvîntul de deschidere — rostit, la Berlin, de directorul editurii, prof. Kurt Bötcher, iar la Leipzig, de prof. Klauss Bockmann, ambii elogiind volumul, considerat, pînă acum, drept cel mai bun din serie — Rodica Florea a vorbit în numele colectivului de autori, despre structura cărţii, selecţie, criterii de alcătuire şi despre dificultăţile întîmpinate, precum şi despre buna conlucrare cu redactorii germani, dr. Eva Behring, Hannelore Prosche şi Anke Pfeifer. Publicul german de specialitate (în rîndul căruia s-au numărat între alţii, prof. dr. G. Ziegengeist şi dr. L. Richter de la Academia de Ştiinţe din Berlin, dr. Albrecht, din partea editurii, dr. Bociort şi Mattusch, de la Humboldt-Universität) s-a arătat, în cadrul simpozioanelor respective, viu interesat de literatura română contemporană, participînd la discuţii cu opinii şi comentarii incitante, referitoare la diverse probleme teoretice şi tematice. ● La sesiunea de comunicări ştiinţifice pe tema *Tradiţii literare muscelene*, organizată în 27 aprilie la Cîmpulung Muscel de către Societatea de Ştiinţe Filologice din R.S.R., Inspectoratul Şcolar din judeţul Argeş şi C.E.P.C.S. Cîmpulung Muscel, au luat parte, cu substanţiale contribuţii şi cercetătorii Institutului «G. Călinescu» : Rodica Florea *(Mitul Meşterului Manole în poezia contemporană)*, Marcel Duţă *(Proza lui Ion Marin Iovescu)* şi Nicolae Mecu *(George Topîrceanu, azi)*. ● În ziua de 14 mai a.c. a avut loc la Slobozia, în organizarea Inspectoratului şcolar judeţean şi a Filialei Societăţii de Ştiinţe Filologice din Ialomiţa, un simpozion închinat *Luceafărului* eminescian. Au participat Al. Piru, Eugen Simion, Nicolae Florescu şi Andrei Nestorescu. ● În colaborare cu Direcţia Învăţămînt şi Cultură a Ministerului Apărării Naţionale, Institutul de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu» a organizat la Liceul militar «Ştefan cel Mare» din Cîmpulung Moldovenesc, în zilele de 1—2 iunie, cu participarea cadrelor didactice de la liceele militare din ţară şi a profesorilor de limba şi literatura română din localitate, o sesiune ştiinţifică pe tema *Funcţiile educativ-patriotice ale literaturii*. Au prezentat comunicări Marin Bucur *(Militar şi scriitor la '48)*, Rodica Florea *(Războiul de independenţă în memoriile combatanţilor)*, Emil Manu *(Noua poezie patriotică românească)*, Stancu Ilin *(L. Rebreanu despre permanenţa şi continuitatea poporului român)*, I. Oprişan *(Natura — pavăză şi refugiu în faţa restriştilor istorice în opera lui M. Sadoveanu)*, G. Muntean *(Vocaţia patriotică a literaturii române)*, Dorina Grăsoiu *(Eveniment istoric, eveniment literar)* şi Tatiana Enache *(Educaţia patriotică a tineretului prin literatură)*. Au avut loc de asemenea, întîlniri cu elevii, stabilindu-se un viu dialog despre problemele literaturii contemporane. ● Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, Secţia de critică literară a Uniunii Scriitorilor din R.S.R. şi Institutul de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu» au organizat, în zilele de 6—7 iunie a.c., o dezbatere cu tema *Implicaţii ideologice ale metodelor moderne în cercetarea literaturii*. Au participat numeroşi specialişti, cercetători de la Institutul «G. Călinescu» şi de la Institutul de Studii sud-est europene, membri ai Secţiei de istoria şi teoria literaturii şi artei de la Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, cadre didactice de la Universităţile din Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Timişoara, membri ai Secţiei de critică a Uniunii Scriitori-

lor. Lucrările au fost conduse de directorul institutului, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, care a rostit şi cuvîntul de deschidere. În prima zi a dezbaterii s-au prezentat următoarele comunicări : *O teorie contemporană a literaturii* (Livius Ciocârlie), *Lectura critică* (Eugen Simion), *Mitologii critice. Între mitul lecturii inocente şi mitul metodei* (Alexandru Călinescu), *O utopie a gîndirii critice moderne. Formă şi istorie* (Monica Spiridon), *Indicele transindividual în metodologia explicativă modernă* (Roxana Sorescu), *Istoricitatea ca regulă a jocului sau perseverare diabolicum...* (Paul Cornea). Au urmat vii şi incitante discuţii : Mircea Anghelescu, Alexandru Călinescu, Alexandru Duţu, Ion Frunzetti, Dan Grigorescu, Mircea Martin, Alexandru Paleologu, Marian Papahagi şi Roxana Sorescu. În cea de-a doua zi, au fost prezentate comunicările : *Cercetarea comparată a imaginarului* (Alexandru Duţu), *Pentru o «fenomenologie» a rescrierii. Studiul variantelor* (Marian Papahagi), *Text şi realitate* (Mircea Anghelescu), *Textul şi interpretul în viziunea lui Jean Starobinski* (Ion Pop), *Textul vechi ca traiect labirintic* (Mihai Moraru). Au participat la discuţii : Octavian Barbosa, Livius Ciocârlie, Paul Cornea, M. I. Dragomirescu, Alexandru Duţu, Mircea Martin, Eugen Simion. Direcţii şi orientări moderne de investigare, metode şi tehnici din cele mai diverse — psihanaliza, semiotica, teoria mentalităţilor, sociologia literară, retorica, tematologia, teoria receptării, ş.a.m.d. — au fost aduse în instanţă, probîndu-şi oportunitatea în orientarea şi validarea actului critic. Vorbitorii au schiţat tipologii ale lecturii critice ; au refăcut şi justificat libertatea interpretului în raport cu pluralitatea metodelor ; au insistat asupra determinării istorice a textului ca şi a interpretului ; au adus în lumină aspecte mai puţin cunoscute ale relaţiilor dintre social şi individual în creaţie şi receptare. Nota dominantă a discuţiilor — a ţinut să remarce în cuvîntul de închidere prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Buşulenga — a fost dată de receptivitatea principială, completată firesc de distanţarea critică faţă de orice metodă de investigare a textului, de prudenţa şi de discernămîntul în evaluarea «avantajelor» ca şi a «riscurilor» diverselor mode metodologice. De aici şi timbrul special al «noii critici» româneşti, dat de dialogul cordial dintre tradiţia impresionistă şi «noul val scientist». Cu începere din numărul de faţă (în care este reprodusă comunicarea semnată de Livius Ciocârlie), *Revista de istorie şi teorie literară* va publica, în versiuni revăzute, în cadrul rubricii *Poetica*, unele texte prezentate la această interesantă dezbatere. ● Dan C. Mihăilescu — secretarul de redacţie al revistei de faţă — s-a întîlnit, în ziua de 8 iunie, cu membrii cenaclului literar-artistic de la Liceul nr. 26 din capitală, într-un dialog asupra dimensiunilor spirituale ale operei eminesciene. Discuţiile au fost conduse de coordonatorul cenaclului, prof. Ana Ruţă. Au participat cadre didactice din sectorul IIII. ● În zilele de 9 şi 10 iunie, la Facultatea de limba şi literatura română din Bucureşti, a avut loc o sesiune ştiinţifică dedicată lui Mihai Eminescu, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la publicarea *Luceafărului*. Au prezentat comunicări şi au luat parte la discuţii I. Coteanu, Al. Piru, I. D. Bălan, Gr. Brâncuş, M. Beşteliu, Gh. Bulgăr, Gh. Ciompec, N. Creţu, G. Gană, Al. Melian, P. Miclău, Tiberiu Mihail, G. Munteanu, D. Păcurariu, A. Petrescu, M. Pop, I. Rotaru, P. Ruxăndoiu, D. Scărlătescu, Al. Sincu, F. Şuteu, C. Tabarcea, iar din partea Institutului «G. Călinescu», Stancu Ilin, Mihai Moraru şi Dan C. Mihăilescu. ● După o întrerupere de două luni, cauzată de schimbarea sediului Institutului, cercul integrat de sociologia literaturii şi-a reluat activitatea în luna iunie, printr-o şedinţă de lucru cu tema *Jocul nivelelor scris şi oral în literatura română veche* (organizator : Cătălina Velculescu). La discuţii au luat parte Paul Cornea, Mircea Anghelescu, Mihai Moraru, Roxana Sorescu, Petre Costinescu şi Andrei Nestorescu. ● Pe data de 22 iunie, Academia R. S. România a comemorat 50 de ani de la moartea lui Al. I. Philippide. Au participat cu comunicări Iorgu Iordan, Mioara Avram, Emanuel Vasiliu, Grigore Brâncuş, Al. Ionaşcu, I. Oprişan şi N. Saramandu. ● În încheierea *Breviarului* ţinem să adresăm rugămintea redacţiilor cu care *Revista de istorie şi teorie literară* a stabilit schimb de publicaţii pe anul 1983 să ne expedieze ziarele şi revistele respective la noul nostru sediu : Bucureşti, str. Frumoasă, nr. 26, cod poştal : 78.116.

AQUA FORTE

«Stimabile, ai puțintică răbdare, docomentul...»

Cel de al doilea număr al revistei de față se afla sub tipar cînd Șerban Cioculescu a publicat în *Ramuri* (aprilie 1983) ultimul său articol din seria celor cinci consacrate *«filiației lui Tudor Arghezi»*. Nu am avut, așadar, posibilitatea să ne oprim imediat asupra «dezvăluirilor» pe care reputatul istoric literar ni le propune drept indubitabile în limpezirea biografiei arghieziene, deși — trebuie s-o mărturisim din capul locului — am urmărit cu deosebită atenție, cu pasiune chiar, în spațiul atît de darnic al «Breviarului» din *România literară*, începînd încă din 18 noiembrie 1982, «revelațiile» decanului de vîrstă al criticii noastre literare de azi, ca și ostilitățile polemice ce le-am urmat, toate executate magistral în «Semnalizările» din *Ramuri*, fără a mai aminti, evident, cuvenitele represalii (vezi : *Tudor Arghezi, portretist*, în *România literară* din 31 martie 1983 și, respectiv, 28 aprilie 1983). O întreagă desfășurare de forțe, un adevărat război contra mistificării, menit să lămurească odată pentru totdeauna statutul de *copil nelegitim* al lui Tudor Arghezi, nu ne poate lăsa indiferenți, mai ales cînd cel care-l poartă, în numele dreptății și al rectificărilor postume, nu este altul decît unul dintre cei mai înfocați apărători — cum i-a plăcut adesea să se considere — ai geniului arghezian.

Să vedem însă pe ce se bazează *demonstrația* lui Șerban Cioculescu și care sînt argumentele ei.

Mai întîi se cuvine a remarca faptul că de această dată intuiția criticului nu s-a concentrat în chip exclusiv asupra poetului său favorit, ci s-a simțit chemată, în mod lăudabil, să reabiliteze, în fața posterității, personalitatea... Rozaliei Arghesi, căreia tinde să-i aducă *un omagiu* — după mărturisirea lui Eudoxiu către Învățăcel — *«pentru șaizeci de ani de jertfire „anonimă"»*.

Cine-i atunci — e firesc să ne întrebăm — Rozalia Arghesi și care-i *jertfa* ei ? Conform afirmațiilor repetate ale lui Șerban Cioculescu această femeie, pînă acum atît de enigmatică, nu-i, nici mai mult nici mai puțin, decît *mama naturală* a lui Arghezi, persoana căreia — ca să-i dea *«în cartier statutul de mamă legitimă»* — poetul i s-a adresat întotdeauna cu numele unei *răposate*, pe care avusese abilitatea, întrucît era soția legală a tatălui său în momentul ivirii sale în lume, s-o treacă în actul lui *fictiv* de naștere, la rubrica : *numele mamei*, drept Maria Theodorescu. Mai mult chiar în dorința ca fiul ei mai mare să fie *copil legitim*, e de presupus — nu ne spune Șerban Cioculescu, dar sîntem îndreptățiți să bănuim — că Rozalia Arghesi, de religie catolică, a acceptat ca viitorul poet să fie declarat la naștere de rit ortodox și că, după aceea, în viață, s-a împăcat cu ideea că, în toate actele sale oficiale din 1895 înainte, genialul ei copil o va trece drept *decedată* și va proba acest lucru cu actele celeilalte. E firesc în asemenea condiții ca Tudor Arghezi s-o fi ținut pe lîngă sine cu un *«statut de domesticitate»* și s-o prezinte celor cu care venea în contact doar ca pe *«nemțoaică la copii»*, cum afirmă Șerban Cioculescu, de vreme ce atît instanțele de stare civilă cît și cele militare *(Livretul de completași* al poetului e o dovadă pe care criticul refuză să o ia în considerație) fuseseră în așa măsură păcălite încît au clădit cu acte și documente oficiale o întreagă biografie fictivă.

Sîntem, orice s-ar spune, în plin roman polițist, căci numai imaginația, și mai puțin logica, ne poate ajuta să deducem prin ce mijloace și în virtutea cărui mobil au reușit, fie Nae Theodorescu, fie Tudor Arghezi (în vîrstă de numai... două zile) să falsifice *actul de naștere* al poetului, purtînd nr. 542 în Registrul de stare civilă pentru născuți pe anul 1880. Să fi presimțit părinții *reali* că fiul lor este destinat să ajungă mare scriitor și atunci s-au gîndit să-i «aranjeze» legitimitatea ? Încurcate sînt uneori cărările... istoriei literare.

Lăsînd însă gluma la o parte să examinăm cu atenție ce argumente de ordin documentar aduce Șerban Cioculescu în susținerea identificării propuse. În mod normal a declara *neautentic* un *act* înseamnă a poseda în schimb altul *autentic*, sau oricum în stare

să-l excludă din discuție, anulîndu-l. S-a descoperit în cazul Arghezi un asemenea document ? Nu, desigur ! Șerban Cioculescu a găsit doar... *o scrisorică*, pe care se grăbește s-o interpreteze drept una de... amor filial. Departe de a *rezolva* chestiunea — cum socotește criticul — apelativul *mamă*, din corespondența trimisă între 1907—1910 celor pe care poetul îi considera familia sa, devine o expresie firească față de femeia care l-a crescut, după cum termenul de *frate*, adresat lui Alexandru Pârvulescu, nu este obligatoriu să identifice pe *«fratele uterin al lui Tudor Arghezi»*. De ce n-ar fi vorba — ne putem întreba — de o *mamă* și un frate *adoptivi* ? Dar dacă *«Maria Theodorescu»*, trecută pe plicurile corespondenței *«rămase în stăpînirea fiului Rozaliei Arghesi»*, nu înseamnă altceva decît *«o convenție prestabilită»* între Tudor Arghezi și Rozalia, *«spre dejucarea oricărei indiscreții, în domeniul cel mai rezervat»*, cum bănuiește însuși Barbu Cioculescu, editorul recent al acestor scrisori ? Ipoteza unei *«substituiri»*, la rîndul ei, să fie, în cazul respectiv, mai riscantă decît accea de a identifica în Maria Theodorescu pe Rozalia Arghesi ?

Sînt întrebări pe care, după opinia noastră, Șerban Cioculescu avea datoria și obligația științifică să le pună și să le găsească un răspuns, cu atît mai mult cu cît un cercetător precum Constantin Popescu-Cadem, cel care a dat primul publicității *actele de stare civilă* ale lui Tudor Arghezi, le formulase deja în termeni nu prea îndepărtați de cei pe care-i indică *scrisorile* în cauză, apărute ulterior.

Problema s-ar mai putea discuta și altfel. Șerban Cioculescu mărturisește în articolul său din 18 noiembrie 1982 că încă din 1968 cunoștea de la Alexandru Pârvulescu această *corespondență*, revelatoare după opinia sa. Ce a așteptat atunci Șerban Cioculescu atîția ani ca să ne comunice «surpriza» descoperirii, dacă sub raport documentar nu s-a mai întreprins nimic și «revelația» a rămas în punctul ei inițial, fără să declanșeze o cercetare amănunțită de arhivă, cum ar fi fost normal? Nu cumva tocmai întrebările la care criticul a evitat să răspundă acum l-au ținut în expectativă? Barbu Cioculescu, de asemenea, ar fi putut să întîrzie cu cel puțin cîțiva ani editarea *scrisorilor* respective. Ar fi întîrziat și Șerban Cioculescu oare să ne dezvăluie acest «secret» de biografie argheziană ?

Să trecem însă la... *scrisorica* buclucașă ! E vorba de o caldă mărturie de dragoste pe care poetul o adresează, în 7. I. 1909, Rozaliei, considerînd sentimentul său la fel de puternic și frumos, *«deopotrivă»* cu cel pe care i-l purta Alexandru, *«pe lumea asta în care cei mai scumpi sînt totdeauna cei de un sînge și de-o nădejde»*. Așadar, Tudor Arghezi dorea să fie crezut în iubirea lui față de persoana ce l-a crescut ca și cum i-ar fi fost un fiu adevărat, fără nici o deosebire de Alexandru, fiul ei real. *(deopotrivă= fără deosebire*, conform *Dicționarului limbii române moderne*, Editura Academiei, 1958). Poetul considera apoi că nimic nu leagă mai puternic în viață o ființă de alta decît ereditatea *(«cei de un sînge»)* și idealul, aspirația comună *(cei «de-o nădejde»)*. Conjuncția *și* leagă aici doi termeni echivalenți. Lectura lui Șerban Cioculescu, pătimașă din plecare, scapă însă această nuanță a afirmației argheziene și crede că descoperă în ea o recunoaștere a unei legături de sînge.

«E foarte clar pentru toți», conchide satisfăcut criticul. Îmi pare rău că trebuie să-l dezamăgesc. Nu-i clar deloc în sensul în care domnia-sa forțează înțelesul. Mai mult chiar, considerăm că *argumente* de natura asta sînt șubrede și oarecum neserioase într-un *proces* cu acte în regulă. De aceea nici nu găsim cu cale să mai insistăm asupra *«filiației lui Tudor Arghezi»*, atîta vreme cît *actul de naștere* existent nu va fi infirmat de un altul, cel puțin la fel de *autentic*. (E vorba de *actul de naștere*, repetăm, nu de cel *de deces* al poetului, cum încearcă să deturneze lucrurile Șerban Cioculescu, insinuînd posibilitatea neautenticității, în articolul amintit din *Ramuri)*. De fapt, toată *dezbaterea* pe care am rezumat-o aici ar fi putut fi lichidată printr-o cunoscută replică a caragialianului Trahanache : *«Stimabile, ai puțintică răbdare, documentul»*... Numai că, mai interesant decît elementul documentar ca atare, ni s-a părut a fi încă de la bun început mobilul psihologic ce a determinat reacția publicistică a criticului.

Nu este pentru prima oară cînd Șerban Cioculescu deschide în presă *polemici postume* și plătește *polițe* peste decenii unor personalități de seamă ale literaturii noastre interbelice, intrate de acum în eternitate. Lui Camil Petrescu și lui G. Călinescu le-au urmat, bineînțeles,... Tudor Arghezi.

Violența cu care criticul atacă în aceste articole nu numai trăsăturile caracterologice ale *Omului* Tudor Arghezi, dar și *Opera argheziană* (cu predilecție *publicistica* poetului *Cuvintelor potrivite)* izbucnește, evident, din puternice resentimente, pînă mai ieri zăgăzuite. *Corespondența* e în acest caz doar un pretext, căci *«călugărului iubeț»* îi sînt dovedite aici *«neajunsuri ale sistemului nervos»*, iar în *«niște foarte dureroase nevralgii»* (să trecem peste pleonasm, scăpat, probabil, din fuga condeiului) sînt căutate elemente spre a explica natura exclusiv temperamentală a scrisului arghezian. *«Corespondentul țîfnos»*, bîntuit de *«un sindrom»* ce *«pare învecinat cu „mania persecuției"»*, alunecă adesea, în *tabletele* sale publicistice — după opinia criticului — într-o *«diatribă nejustificată decît de „pîrțag"»*, fie că *«îl victimează pe Gala Galaction»*, sau îl *stig-*

matizează nerecunoscător pe N. D. Cocea. Desigur, cel atît de ingrat față de prieteni și de cei care i-au făcut un bine, trebuia mai întîi să-și arate ingratitudinea față de persoanele lîngă care trăise în copilărie și în prima tinerețe, și Șerban Cioculescu, atît de scrupulos și circumspect îndeobște cu informațiile orale, știe aici să acrediteze sentimental, cu o grabă ieșită din comun, toate «datele» oferite de Alexandru Pârvulescu, fără a întreprinde nimic spre verificarea lor. În legătură, bunăoară, cu înmormîntarea Rozaliei și cu atitudinea adoptată în acele împrejurări de *«fiul ei, avocatul»*, C. Popescu-Cadem ne-a demonstrat cu acte că lucrurile au stat cu totul altfel decît le-a arătat în articolele sale istoricul literar. Oare, de ce?

ARISTARC

«Rînduri... fără mustar la nas»

In Curentul literar, *din 16 august 1941, a fost publicată o* scrisoare deschisă *adresată de Tudor Arghezi lui Șerban Cioculescu.*

De fapt, ea reprezenta reacția firească a poetului față de modul în care Șerban Cioculescu, într-o serie de «foiletoane», încercase să re-«interpreteze» răspunsul arghezian la ancheta *inițiată de revista respectivă, răspuns care fusese anterior tipărit sub titlul:* Problema interpretării.

Fără a ține seama de obiectul articolului citat, Șerban Cioculescu se legase de cu totul altă problemă și anume : debutul și colaborarea lui Tudor Arghezi la Liga ortodoxă. *Acum cîțiva ani la o discuție pe care am avut-o pe sălile Bibliotecii Academiei cu profesorul Cioculescu, am fost întrebată, prin surprindere, dacă împărtășesc opiniile tatălui meu în ceea ce privește definiția romanului, debutul și colaborarea sa la* Liga ortodoxă.

Am rămas perplexă și atunci mi s-a relatat, fără ca să pot scoate o vorbă, despre scrisoarea *în cauză. Plin de satisfacție, zîmbindu-mi subțire, criticul îmi reproduce de asemenea subtilul articolului :* Domnul Tudor Arghezi la „Liga ortodoxă" — *publicat în* Curentul literar *(nr. 123 din 23 august 1941)* — «rînduri fără mustar la nas».

Am fost impresionată de memoria prodigioasă a lui Șerban Cioculescu care, după mai bine de 30 de ani, nu uitase acest amănunt. Probabil scrisoarea *trimisă de Tudor Arghezi, înțepase adînc, dovadă rana rămasă necicatrizată. Însă ceea ce m-a frapat mai mult a fost faptul că, de data asta, după atîția ani, mă alesese pe mine partener de duel.*

Mărturisesc că nu știam despre ce era vorba. Abia după ce am citit articolele cu pricina mi-am dat seama că fusesem transformată într-un aprig adversar fără nici o altă vină decît aceea că sînt fiica lui Tudor Arghezi (și, desigur, criticul a crezut că n-am să pot suporta această «răzbunare» post-mortem împotriva tatălui meu).

În arhiva noastră se găsește copia scrisorii, *bătută la mașină și corectată de Tudor Arghezi. Pe atunci încă își bătea singur corespondența oficială și semioficială.*

În colțul stîng de sus este notat cu roșu : «Trimisă prin d-nii Măinescu și Boeru, care tocmai m-au vizitat cînd scriam la mașină».

Recitind astăzi scrisoarea *socotesc că-și păstrează actualitatea, și poate fi republicată din trei motive. Întîi lămurește poziția exactă a lui Tudor Arghezi față de colaborarea sa la* Liga ortodoxă *și față de perioada debutului asupra căreia stăruie cu atîta insistență de vreo patru decenii și mai bine Șerban Cioculescu. În al doilea rînd pentru că Tudor Arghezi a intuit magistral ceea ce se va întîmpla după moartea sa. Nu întîmplător în* scrisoare *se găsește și următoarea precizare :* «Fiindu-mi pana încă în viață, tăcerea ei ar putea să însemneze o confirmare și nu pot să confirm o ficțiune». *Și în al treilea rînd pentru că nu știu de ce Șerban Cioculescu ar încerca să mă convingă pe mine că dreptatea este de partea lui, atîta vreme cît există* scrisoarea *pe care tocmai o republicăm.*

Mitzura ARGHEZI

Domnule Șerban Cioculescu,

Din pricină că nu-mi trimiți tipărite, chiar cînd te angajezi hotărît, nici manuscrisele pe care mi le ceri la trebuință, necum pentru satisfacțiile de politeță subînțeleasă, foiletoanele d-tale, succesiv alimentate de un simplu crîmpei de răspuns al meu la o anchetă din *Curentul literar*, iau cunoștință de temperaturile d-tale, la distanța unde locuiesc, cu mari întîrzieri și numai incidental.

Te-aș fi socotit dezlegat de angajament numai într-un caz, care pare să devie o realitate ; dacă numărul foiletoanelor ar începe să concureze proporțiile inaugurate acum 30 de ani de către un ilustru predecesor al d-tale. La al 23-lea articol el se găsea de-abia la începutul unui centimetru pătrat din chestiune. În asemenea caz, ca să te pot urmări, m-aș muta în centru, lîngă un chioșc de ziare.

Poate că aș fi avut să-ți spui cîte ceva, dacă te citeam la timp. Adevăratul d-tale aport de originalitate în literatură pare să fie, în ultimă analiză, un complex de anumite procedee de conduită. Poate că ți le-aș fi divulgat. A trebuit să mă resemnez, interesul micilor actualități neputînd să depășească durata săptămînii. N-am știut, de pildă, că ai publicat măcar răspunsul meu la ancheta d-tale decît după vreo zece zile, de la dl. Tudor Măinescu, colaboratorul d-tale, cu prilejul unui telefon fortuit. S-ar zice că nu ți-a fost indiferent să te protejezi discutînd cu mine, cu însăși absența mea din discuții.

Primesc însă azi, de la dl. Ojog, prin poștă, un număr de luna trecută din ziarul *Viața*, cu un foileton mai complicat, și sînt silit să mă opresc la el. Articolul d-tale conține un fapt petrecut, enunțat de d-ta și convertit de d-ta în adevăr istoric : trec peste aprecieri, semitonuri și gorgoane.

Fiindu-mi pana încă în viață, tăcerea ei ar putea să însemneze o confirmare și nu pot să confirm o ficțiune. Ai mai pipăit și altă dată prin prejur, ca la un lacăt pe întuneric, dar acum i-ai potrivit și o cheie.

E vorba de colaborarea mea, de acum 45 de ani, la ziarul *Liga Ortodoxă*. Ca să izbutești să mă pui în nu știu ce conflict abstract de fantezistă subtilitate cu mine însumi, îmi acorzi la 16 ani o inteligență avantajos precoce și de un model de abilitate, în care mi-aș permite să te identific mai mult decît pe mine pe dumneata.

Vrei să spui că eram, încă de mic, atît de pișicher în perfidia inteligenței și atît de lingău, încît am căutat, ca să complac unui patron de părerea căruia m-am temut, să-mi asimilez poezia instrumentalistă a poetului Macedonski, directorul ziarului, la care am colaborat.

Află, domnule Șerban Cioculescu, că la tipar, cele mai multe din bucățile mele de versuri, de la 16 ani, nu mai semănau cu manuscrisul. Poetul le transforma într-ascuns, bizuit pe complicitatea tăcută și dorind să facă școală servilă și elevi. Nu m-am dovedit, bineînțeles, atît de onorat pe cît se aștepta patronul și am protestat, desigur, cu confuzia și sfiielile vîrstei. Repetîndu-se amestecul care le transfigura, al unui condei strein în aproximativele mele debuturi, am suprimat relațiile brusc. Macedonski a fost exagerat de elogios cu versurile unui ucenic întrucîtva înzestrat: lăsînd să-i ardă în cădelnițî un bob prea mare de tămîie, el se tămîia în realitate pe sine. Dar sensibilitatea la auto-cătuie îmbată și azi și alte nasuri, mai palide decît nasul lui.

Aș fi preferat ca acea perspicacitate onctuoasă care-ți măgulește sugestiile și care te face apt a deslușî «structurile» secrete ale ființei și genurile și nuanțele instantaneu, ca porumbul de ovăz, să funcționeze mai fin. O poezie nu se revelează după iscălitură și un scriitor nu poate să fie niciodată mai mulți și în contrast, ca de la negru la alb.

Te rog să publici această scrisoare în *Curentul literar*, de unde a început.

11 august 1941.

T. ARGHEZI

37 Prelungirea Mărțișor, București

Cîteva nedumeriri și o precizare

Comentînd în suita de articole *Către volumul total al liricii argheziene (România literară*, nr. 5—7, 29 ianuarie 1981 — 12 februarie 1981) ediția *Versuri*, tipărită în 1980, Șerban Cioculescu propune să i se atribuie lui Tudor Arghezi și textul în proză *Uitare*, publicat în revista *Steluța* în august 1904 și semnat Ioan N. Theodorescu. Criticul îi conferă, de asemenea, poetului și două creații în versuri, publicate în aceeași revistă, *Seară* și *Apus* (prima semnată Ioan N. Theodorescu ; a doua, Ion N. Theodorescu). Dar în revista respectivă (nr. 11, 29 august 1904) mai găsim o poezie *Mahmur*, semnată I. Theodorescu, închinată *Lui Dumitrache* și datată *Brăila*, pe care însă Șerban Cioculescu nu i-o mai atribuie lui Arghezi. De ce ?

Omonimia onomastică nu este singura chestiune neelucidată aici. Poeziile din *Steluța* se publică după *Agate negre* și marchează un regres evident sub raport artistic. Șerban Cioculescu avansează ipoteza că ele sînt anterioare *Agatelor*, ceea ce însă se cere a fi și demonstrat.

Vom mai nota, în sfîrșit, că poezia *Letopiseți*, pentru care sîntem trimiși de Șerban Cioculescu la *Ardealul* din 1940, nu se găsește aici. Ea s-a publicat, în adevăr în *Ardealul*, însă trei ani mai tîrziu.

D. VATAMANIUC

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT*

Puterile sunt într-adevăr accesibile celui care meditează, dar ele nu trebuiesc considerate un scop în sine și, mai ales, nu trebuiesc arătate prin exibiții publice. «Oh, Bhikkus, voi nu trebuie să desfășurați în fața laicilor minunile *iddhi*, care depășesc puterea omului ordinar. Oricine va face aceasta, va fi vinovat de păcat» *(Vinaya*, II. 112 ; trs. *Vinaya texts*, vol. III p. 81).

Adevărată țintă a meditației nu e obținerea stărilor supraomenești, ci seninătatea lăuntrică, «compoziția» sufletului, care va conduce la iluminare. Psihologia buddhistă — care se cristaliză prin eforturile teologilor medievali — confirmă adevărul acesta că viața mentală, alimentată de *sansara*, e marele obstacol al meditației, și ea trebuie simplificată și purificată pentru împlinirea ascensiunei. O descriere a adevăratului ascet buddhist o aflăm în *Udumbarikâ Sihanâda Suttanta:* «El își alege un loc singuratic, în pădure, la piciorul vreunui arbore, în munți sau pe o grămadă de paie în cîmp deschis. Și reîntorcîndu-se acolo după ce a cerșit, el se așează cu picioarele încrucișate, păstrîndu-și trupul drept și cu inteligența ascuțită, vie. Alungînd toate poftirile lumești, el rămîne cu o inimă liniștită și-și purifică mintea de orice dorință carnală. Alungînd supărarea, el rămîne cu o inimă liberată de dușmănie, binevoitor și milos către toate făpturile, și-și purifică mintea de orice supărare invidioasă. Alungînd scîrba și lenea, el rămîne liber ; conștient de lumină, atent și stăpîn pe sine, el își purifică mintea de scîrbă și lene. Alungînd furia și neliniștea el se liberează de orice excitație... Alungînd îndoiala, el rămîne ca unul care a trecut dincolo de dilemă ; el nu se mai îndoiește de acum de ceea ce e bine, și el își purifică mintea de îndoială» *(Digha* XXV, trs. *Dialogues*, vol. III, p. 44).

Diversele *puteri* pe care ascetul buddhist le poate obține prin meditație — și care confirmă origina magică a meditației indiene —, sunt menționate de Buddha în repetate rînduri, și ele nu se deosebesc prea mult de puterile magicienilor tantrici și hinduși de care ne vorbesc atît literatura cultă cît și folclorul indian (cf. *Apendice* II). Iată, de pildă, un text din *Sâmanna-Phalla Sutta :* «Cu inima senină, purificată, translucentă, cultivată, lipsită de orice rău, suplă, gata să acționeze, fermă și neturburată, el își aplică mintea către modurile darului minunat *(iddhi)*. El realizează *iddhi* în feluritele sale moduri ; fiind unul el devine mai mulți, și devenind mai mulți el devine din nou unul ; ajunge vizibil sau invizibil, merge prin zid fără să simtă rezistență ca și cum ar merge prin aer ; pătrunde în sus și în jos prin pămînt solid ca și cum ar fi apă ; merge pe apă ca și cum ar fi pe pămînt ; zboară cu picioarele încrucișate prin văzduh, ca păsările pe aripi ; chiar și luna și soarele, cît de puternice ar fi ele, le poate atinge cu mîna ; el se poate ridica cu trupul chiar pînă în cerurile lui Braiman» (cf. R. Davids, *Dialogues of the Buddha*, pp. 88—89, Oxford, 1899, reprint 1923).

Buddha recunoaște existența «sunetelor și viziunilor cerești», a acelor experiențe de clar audiție și clar vedere atît de comune manualelor de meditație

---

* *Capitolul III.* Continuare din nr. 2/1983 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n.r.).

indiană[2]. Dar ele sunt considerate capabile să provoace dorința și pofta *(Mahâli Sutta pr. 7. Digha VI,* în *Dialogues* vol. I p. 197 și urm.). Buddha lămurește că «frații nu duc viața religioasă pentru obținerea acestei concentrații. Nu, Mahâli, sunt lucruri mai înalte și mai dulci decît aceste, și pentru atingerea lor duc frații o viață religioasă». (ibid. pr. 12).

Transa, *Samâdhi*, era scopul tuturor acestor asceți contemplatori: «În multe împrejurări cînd diverși maeștrii spirituali *Samana* și *Brahmana* se adunau la un loc și stăteau de vorbă în hall, discuția cădea asupra transei *(abhisânnanirodho*, „încetarea conștiinței") și întrebarea era: „Cum se poate să se realizeze încetarea conștiinței?"» *(Potthapâda Sutta pr. 6. Digha IX,* în *Dialogues* I. 246). Se înțelege din acest dialog că erau și mijloace mecanice, de hipnoză și magie, pentru atingerea acestei transe, care nu era transa contemplativă, ci mai degrabă o inhibiție hipnotică. «Sunt *Samana* și Brahamni cu mari puteri și influență, care pot infuza conștiința într-un om și o pot retrage după voie» *(ibid.)*.

Știm care era atitudinea lui Buddha față de această mecanizare a vieții psihice. Actele exterioare și stigmatele ascetismului crud nu prețuiau nimic pentru el. În *Kassapa-Sihanâda Sutta*, (Digha VIII), se găsește o admirabilă discuție între călugărul Kassapa și Buddha asupra criteriului prin care se recunoaște un om spiritual, un *samana* sau un brahman. Buddha refuză criteriul exterior, brut și ineficace al vestmîntului zdrențăros sau nuditate absolută, al gesturilor specifice, etc. «E greu să cunoști cînd un om e *samana*, cînd o brahman. Dar din ceasul cînd un frate (bhikku) și-a cultivat dragostea care nu cunoaște mînie, nici rea voință; din ceasul cînd, prin distrugerea ucigătoarelor intoxicații (pofta cărnii, pofta după viața viitoare, iluzia și ignoranța), el se află în acea libertate a inimii, în acea libertate a minții, și e liber de pasiuni, și fiind încă în această lume vizibilă a ajuns să realizeze și să cunoască aceasta — din acel ceas, oh, Kassapa, se numește acel frate un *samana*, se numește un brahman» *(Dialogues* vol. I pp. 234—235).

Mărturisirea aceasta e cel mai sigur indiciu de aceea ce înțelege Buddha prin viață spirituală: ascensiune etică, liberarea de instincte și egoism, milă pentru toată făptura, fugă de pasiune și de conflicte, seninătate, «compoziție» sufletească.

Asupra miracolelor — care erau căutate și promovate de majoritatea asceților rătăcitori, *parivrajaka, samana*, etc. — Buddha își mărturisește net dezaprobarea. După cum am spus, el nu neagă *puterile* suprafirești, *iddhi*, dar nu le socotește necesare perfecțiunii spirituale, evoluției care conduce la starea de *arhat*. În *Kavaddha Sutta (Digha*, XI) el spune că *iddhi* sunt perfect inutile; lumea, așa cum o cunoaștem, se află înlăuntrul fiecărula dintre noi. El se temea că practicantul va crede că miracolul se datorește farmecului, magiei, forței efective a formulii, și că va neglija astfel purificarea interioară. Se temea ca mesagiul lui către om ca atare, și ascensiunea spirituală pe care o ilustrează, să nu se transforme într-o simplă practică magică, așa cum mai erau multe în India.

«Cu adevărat îți spun, prietene, că în acest trup muritor cum e și mare numai de un cot, dar conștient și dăruit cu minte *(samanake)*, în acest trup se află lumea, și creșterea, și disoluția ei, și drumul care duce către dezlipirea de ea» *(Anguttara*, II, 48, *Samyutta* I. 62, citat în *Dialogues* vol. I p. 272). Dacă un bhikku ar ajunge stăpînul celor mai ascunse puteri, dacă el ar putea ceti gîndurile omului și viitorul, sau dacă ar putea ajunge invizibil și ar putea să se dedubleze, etc. — cu minunile acestea n-ar izbuti să predice mesagiul liberării, spune Buddha. Pentru că cineva ar putea să-i răspundă foarte bine: «Există un farmec și mai mare,

---

[2] Vezi studiul profesorului Pozdnejov, *Dhyâna und Samâdhi in Mongolischen Lamaismus*, în vol. XXIII din *Untersuchungen zur Geschichte des Buddhismus und verwandter Gebiete, (Hannover*, p. 48, 1929) ; și O. Rosenberg, *Die Weltanschauung des moderner Buddhismus im fernen Osten*, în *Materialien zur kunde des Buddhismus*, Heidelberg, 1924. Prof. Rosenberg a practicat el însuși o anumită meditație yoga în mînăstirile japoneze și compară experiența aceasta cu sentimentul armonios și senin provocat de muzică, mai ales cea executată personal. (cf: L.H. Waddee, *Lamaism in Sikhim*, în *The Gazetteer of Sikhim*, p. 241—392, în special p. 305 și urm., Calcutta, 1894, Ed. Bengal Gov. Press.) și Alexandra David-Neel, *With Mystics and Magicians in Tibet* (London, 1931) pp. 220—223. În partea II-a a monografiei de față se vor examina sistemele de meditație asiatică întemeiate pe tehnica buddhistă, precum și studiul comparativ al celorlalte meditații indiene: jaine, tantrice etc.

farmecul cu Gandharva (prin care se obține invizibilitatea) și există farmecul Juvaerului (prin care se realizează cele mai surprinzătoare performanțe magice)».

De aceea, Buddha se opune practicării acestor tehnice oculte de către membrii comunității: «Așa Kevaddha, pentru să simt primejdie în practica miracolelor magice *(iddhi)* de aceea sunt scîrbit de ele, și le urăsc, și sînt rușinat de ele» *(Digha* XI, *Dialogues* I p. 277—279). S-ar putea ca neofitul, deși a depășit ispitele lumii fenomenice, să cadă pradă acestor ispite mai subtile, a miracolelor magice, și să neglijeze meditația pentru tehnica *siddhi*. S-ar putea ca el să creadă în existența reală, concretă, a acestor puteri — care nu posedă decît o realitate relativă — și să fie atașat din nou de iluzii, socotindu-se puternic asemenea zeilor. În timp ce adevărata liberare nu se obține decît prin totala detașare de lume și concentrarea tuturor eforturilor către purificarea lăuntrică. Vom vedea că asemenea precauții se întîlnesc și în manualul clasic al Yogei Hinduiste, în Patanjali. Și acolo se spune că cele mai mari tentații le întîmpină yoginul nu atît din partea lumii fizice, cît a puterilor și voluptăților obținute în lumea zeilor *(deva, videha)*. E conflictul între etică și magie, între contemplație și tehnică magică, pe care îl vom întîlni întotdeauna la baza speculației indiene. E un dualism care a alimentat spiritualitatea indiană chiar de la cele dintîi formulări ale ei.

2. Asupra meditației așa cum a fost ea înțeleasă și practicată de Budha, canonul *pâli* ne oferă multe documente. Trebuie să spunem, însă, că *dhyâna* (în pâli, *jhâna)* nu a însemnat în buddhismul inițial ceea ce înseamnă astăzi în mînăstirile buddhiste din Japonia, Mongolia și China[3]. *Dhyâna* se pare că era o stare de concentrare lucidă și totuși expectativă, simpatizînd cu experiența pe care o așteptă să se împlinească, un soi de aparență reverie, dar fără distracția și incoherența unei reverii. Ea seamănă cu *sati* («Veche lucidă»), o stare de suflet similară celui care renunță la pozițiile conștiinței sale diurne și așteaptă să învețe ceva nou, să pătrundă în alte stări de conștiință (cf. Caroline Rhys Davids, *Dhyâna in Early Buddhism*, în *Indian Historical Quarterly*, vol. III 1927, pp. 689—715).

Dhyâna nu era în nici un caz *samâdhi* din manualele Yoga. În cea dintîi, conștiința stă de veghe, și deși e desprinsă din cadrele judecății și sensibilității diurne, totuși există și funcționează; în *samâdhi*, după cum am arătat în capitolul respectiv, orice urmă de conștiință normală, cotidiană, e suprimată. *Dhyâna* e concentrare expectativă îmbibată de simpatie; *samâdhi* e tranșă, depășește experiența mentală, e perfecta coincidență cu *saccidananda*.

Buddha a fost un pasionat *jhain*, practicînd adică meditația prin expectativă, *dhyâna*. «Vino de vezi pe Gotama, clar-văzătorul, meditativul, în pădure» *(Sutta-Nipâta*, 165, citat de Rhys Davids, op. cit., p. 706). «Oare ești copleșit de durere, de stai în pădure meditînd?», îl întreabă ispititorul *(Samyutta*, I. 123) Canonul *pâli* ne păstrează o sumă de amănunte asupra poziției corporale, specific contemplativă, pe care o avea Buddha în timpul meditației (de pildă *Anguttara*, II, 245), precum și a celor dintre discipolii și contemporanii săi care practicau *dhyâna*.

Cele patru stadii ale *dhyânei* sunt numai o pregătire a unei alte «înalte științe» *(abhinna)*. Stadiile *dhyânei* — pe care neofitul trebuie să le practice și să le experimenteze rînd pe rînd — dăruiesc puterile care sunt legate de orice meditație bine realizată: clar-auzire, clar-vedere, memoria vieților precedente, etc.[4].

---

[3] *Sadharma Pundarika*, ch. XXV, Kern, S.B.E. vol. XXI, pp. 420—424 și urm. De asemenea, *S.B.E.* XI, pp. 215—217. Asupra memoriei vieților trecute, documente și texte în studiul lui P. Demiéville, *Sur la memoire des existences anterieures*, în *Bull. Ecole Française d'Extrême Orient*, vol. XXVII, 1928, pp. 283—298.

[4] De pildă, *Samyutta-Nikâya*, cap. XIII: «Celui care a intrat în întîia *jhâna*, vocea i-a încetat; celui care a intrat în a doua *jhâna*, raționamentul și reflecția i-au încetat; celui care a intrat în a treia *jhâna*, bucuria i-a încetat; celui care a intrat în a patra *jhâna*, inspirațiile și expirațiile i-au încetat; pentru cel care a intrat în planul spațiului infinit, percepția formei a încetat; pentru cel care a intrat în planul conștiinței infinite, percepția planului spațiului infinit a încetat; pentru cel care a intrat în planul vacuității, percepția planului conștiinței infinite a încetat; pentru cel care a intrat în planul (unde nu se poate distinge) nici percepție nici non-percepție, percepția planului vacuității a încetat; pentru cel care a intrat (în planul) suspendării percepției și senzației, percepția și senzația au încetat». (*Warren, Buddhism*, 384).

Învățînd pe discipoli practica *dhyâna*, Buddha nu le cerea să caute prin ea obiectele meditației upanishadice sau yogice: Brahman, atman, Ishvara, adică sufletul cosmic, sufletul omenesc, sau pe Dumnezeu. Prin *dhyâna* el înțelegea o ascensiune pur spirituală și liberă către stări de conștiință necesare mîntuirei de durerea existenței. El voia să pună pe om în directă legătură cu anumite puteri *(devas)* prin care omul s-ar fi putut înălța deasupra grijilor și vicisitudinilor cotidiene, care toate sunt obstacole seninătății necesare liberării. El făcea din *dhyâna* un instrument, niciodată un scop. Dacă practicile acestea meditative au fost exagerate în buddhismul medieval, cauzele trebuiesc căutate altundeva decît în mesagiul lui Buddha.

Buddhismul nu a nesocotit niciodată practicile meditative și transa *(Dhyâna)*. «Psihologia transei este de fapt o trăsătură caracteristică a multor sisteme indiene, nu numai a buddhismului. Ea apare aproape inevitabil în acea parte a fiecărui sistem indian care se numește *mârga* („calea"), în care sunt expuse mijloacele de tranziție din lumea fenomenelor în cea a Absolutului. Cu excepția școalei ortodoxe Mimâamsa și a materialiștilor, fiecare sistem, în această parte dar nu în altele, conține un anumit element aparținînd misticismului. Jainiștii își au învățăturile lor despre Yoga; chiar și realiștii și theiștii Nâyâyika, cînd găsesc greu de explicat tranziția în Absolut, adică de la *samsâra* la *nirvâna*, recurg la Yoga, nu la Dumnezeu. Totuși, după cum mentalitatea europeană nu este totdeauna și cu desăvîrșire liberată de misticism, tot așa mentalitatea indiană nu este întotdeauna subjugată lui.» (Th. Stcherbatzky, *The Conception of Buddhisz Nirvâna*, Leningrad, 1927, p. 19).

În buddhismul medieval, așa cum e fost el sistematizat de către marii teologi ai școlilor de Sud sau de Nord, a fost acceptată întotdeauna o anumită practică yogică pentru ascensiunea spirituală și obținerea liberării. Nu au refuzat nici chiar procedeele tehnice aproape automate. Tehnica respiratorie, adică observarea ritmului respirației, urmărirea aerului care pătrunde în corp și a aerului expirat, toate acestea practicate cu scopul de a pregăti conștiința pentru o ascensiune interiorizată către starea de Buddha, se găsește expusă, de pildă, în voluminoasa enciclopedie a buddhismului de Sud, *Abhidharmakośa* (Louis de la Vallée-Poussin, *La Morale Bouddhique*, Paris, 1927, p. 75, 83, 115).

Cu cît buddhismul a evoluat, cu atît tehnica meditației s-a complicat și s-a desăvîrșit. În manualele mistice medievale — dintre care trebuie notată *Visuddhi-Magga* («Drumul purității») a lui Buddhaghośa — meditația este expusă și comentată în toate fazele ei, cu acea rigurozitate tehnică specifică teologilor buddhiști. E adevărat că Buddha lăsase destule indicații asupra celor patru *jhana*, dar o lungă experiență a mînăstirilor buddhiste a desăvîrșit și a clasificat ceea ce Buddha se mulțumise să sugereze. Simțul arhitectonic, am spune, al acestor meditații se ghicește în multe din discursurile lui Puddha.

Ceea ce ne interesează în studiul de față este tehnica meditației buddhiste. Contemplarea unui obiect, analiza elementelor lui, intuiția mistică a vacuității și transietorității acestor elemente — aceasta e schema oricărei meditații. Nenumărate sunt pretextele obiective, exterioare, ale unei meditații, dar există o oarecare ierarhie. De pildă, în *Visuddhi-Magga* se găsește lista comentată a acelor *kasina* (obiecte a căror meditare produce transa contemplativă) ce ajută fixarea minții și coincidența perfectă între obiect și gîndire. Orice obiect exterior sau fenomen poate constitui o *kasina*; lumina strecurată printr-o crăpătură a ușii într-un loc întunecat, un vas cu apă, etc. — adică mintea se poate concentra pornind de la orice suport extern. Scopul concentrației este depășirea conștiinței diurne, analiza efectivă a lumii exterioare și obținerea transei *(jhana)*. Nu trebuie să uităm, însă, că între practicile contemplative și «înțelegere» există o necesară interdependență, căci buddhismul n-a ajuns niciodată o simplă tehnică automată și hipnotică, ci aplică meditația tocmai pentru a înțelege realitatea, iar *înțelegerea* la rîndul ei ajută efectuarea meditației *(Visuddhi-Magga*, vol. II, p. 278), importanța evocării impurității trupului (Ibid., II, p. 277), obținerea extazului (ibid. II, p. 166—168), etc. Nu intră în cadrul acestui capitol examinarea completă a fazelor meditației buddhiste medievale, dar e destul să spunem că temelia ei psihologică este concentrația minții și detașarea de pasiuni prin evocarea durerii existenței. Trebuie să

amintim, de asemenea, că buddhistul cere adesea ajutorul lui Buddha evocîndu-i numele și sfințenia, pentru a obține starea necesară meditației. Este un soi special de grație, care s-a dezvoltat enorm în buddhismul mahayanic, ajungînd la concepțiile Amitabha și Avalokiteshvara.

Înainte de a încheia acest capitol, e interesant de analizat sumar o foarte curioasă carte de contemplație mistică buddhistă, numită *Yogavacara*, scrisă în Ceylon într-o epocă ce nu poate fi bine fixată (editată de T. W. R. Davids, *The Yogavacara's Manual of Indian Mysticism, as practised by buddhists*, London, Pâli Text Society, 1896 ; tradusă de F. L. Woodward, *Manual of a Mystic*, London, 1916, Pâli Text Society). Este o carte foarte obscură, a cărei lectură nu explică prea mult, dar care e interesantă tocmai prin tehnica complicată și detailată a diferitelor faze meditative. Aparține Școalei de Sud (Hinayana) și cuprinde sfaturi și formule pentru uzul călugărilor din Ceylon, unde a fost dealtfel găsită, și unde tehnica aceasta a fost multă vreme aplicată în mînăstiri.

Tehnica respiratorie e cunoscută și aplicată în manualul *Yogavacara*. O stare de perfectă posesiune de sine, numită *anapana sati*, se obține prin expirație și inspirație ritmică asociată cu *Jhâna*. Cu fiecare nouă meditație — și sunt zece grupe cu 112 diferite meditații sau stări meditative care trebuiesc experimentate, mental sau emotiv («în creier sau în inimă», spune textul) — se schimbă și poziția corporală. E necesar să remarcăm, cu Rhys Davids (*Introd.*, p. XI) că această constantă schimbare de poziții, care are loc de mai mult de 1500 ori în cursul exercițiului complect, exclude bănuiala transei hipnotice.

O parte din exercițiile inițiale se practică cu ajutorul unei luminări împărțite în opt, prin opt bucăți de lemn ; fiecare porțiune de luminare corespunde unei meditații. Cînd bucata de lemn cade jos călugărul se ridică, își schimbă poziția și începe o nouă meditație.

Deși manualul propune meditații necunoscûte în alte texte buddhiste (de pildă, localizarea mentală a imaginei în felurite părți ale trupului), totuși scopul meditației este același ; starea de arhat, obținută prin *Samâdhi*. Se pare că *Samâdhi* — care în Yoga hinduistă era scopul final al meditației — aici este numai o condiție preliminarie altor stări mai înalte, care conduc la Arhat. *Samâdhi* ar fi un soi de concentrare prin care lucrurile pot fi văzute și judecate așa cum sunt. Definiția din *Dhamma Sangani* (XV. 24, 287) poate fi amintită : «*samâdhi* e stabilitate, insistența și persistența gîndirii, absența perplexității, a distracției intelectuale, este seninătatea, facultatea de a produce extazul, compoziția sufletului, adevăratul rapt» (citat R. Davids, p. XXV). Și cum aceeași definiție e dată de *Dhamma Sangani* (XI) pentru *cittass'ekaggatâ* («concentrarea minții») se poate spune că acest termen e considerat echivalentul lui *Samâdhi* (*cf. Milinda Questions* trs. R. Davids, vol. I, p. 60—61, *S.B.E.*).

Înțelesul literal al cuvîntului *Samâdhi* e «adunînd», «co alocatio», «compoziție». Nu se întîlnește nici în sanskrită, nici în pâli, înainte de Pitaka (canonul *pâli*) și întotdeauna e uzat în sens de stări mentale, niciodată într-un sens fizic. Cele mai vechi referințe, înainte de Pitaka, se găsesc în *Maitrâyana Up.* VI. 14, 38 și *Bh. Gita* II. 44, 53 (cf. infra).

E greu de spus dacă manualul aparține buddhismului antic. Chiar cuvîntul *yogavachara* nu se întîlnește în canonul *pâli*, ci apare numai în *Milindapanho*. Dacă aceste exerciții spirtuale ar fi existat în timpul lui Buddha, e greu de crezut că literatura canonică n-ar fi spus nimic despre ele. R. Davids socotește că e posterior chiar lui Buddhagosha (p. XXX). Noi socotim, însă, că deși a fost elaborată tocmai în evul mediu tîrziu tehnica *yogavacara* se leagă de practici yogice mult mai vechi...

*

Din cele spuse pînă acum asupra meditației și ascetismului în buddhism, se înțelege că yoga era acceptată în toate fazele ei, în educația morală și religioasă a unui membru — dar nu era esențială. Preferăm să spunem yoga, în sensul ei generic de concentrare mentală și rapt extatic, în loc de «misticism», așa cum se obișnuiește în literatura critică europeană, deoarece misticismul pur indian aparține altei sfere (*bhakti*, devoția mistică), iar nu aceleia pe care o studiem aici.

Stările de rapt extatic sunt considerate de către buddhism ca niște condiții de fericire *(phâsuvihârâ)*, și sunt acceptate întrucît ajută la elevația mentală prin înlăturarea pasiunilor și altor stări obscure de conștiință. Dar raptul extatic nu era scopul final al buddhismului.

*

(Despre relațiile dintre *Samkhya* și *Buddhism*, despre elaborarea practicilor meditației buddhiste în Tibet, China și Japonia, precum și despre tantrismul buddhist, vezi partea a II a acestei monografii).

Capitolul IV

1. Istoria critică a celor două magnifice poeme epice, *Ramayana* și *Mahabharata*, e încă departe de concluzii definitive. La început epopei eroice și redactate în această formă probabil între secolele VI—IV în. Chr., ambele poeme au îndurat neîncetate interpolații și contopiri cu episoade independente, pînă prin sec. II—IV d. Chr., cînd se stabilește, mai mult sau mai puțin, redacțiunea definitivă, așa cum o avem astăzi. Variante, firește, se găsesc în mai toate manuscrisele principale, dar acestea nu constituie adevăratele obstacole critice. Problema centrală e formația poemelor — mai ales a *Mahabharatei* — înainte de sec. II—IV d. Chr. Probabil că la versiunea originală, pur eroică, în mai puțin de 10.000 de versuri și relatînd istoria luptelor între cele două familii Kuru și Pandu, s-au adăugat prin sec. II în. Chr. porțiuni sectare, în care predomină cultul teist al lui Vishnu. În această nouă formă epopeea numără cam 24.000 de stanțe. Dar, în cele dintîi două secole ale erei creștine, o considerabilă cantitate de materiale mistico-teologice, filosofice și politic-legale a fost introdusă în noua redacțiune, fie în trunchiuri unitare (cărțile XII, XIII), fie în episoade detașate, alcătuind astfel o uriașă enciclopedie cu accentuată nuanță vishnuistă. Una din cele dintîi porțiuni adăugate în acest timp a fost *Bhagavat-Gita* (în cartea VI-a), iar cea mai importantă se găsește în cartea XII-a, *Mokshadharma*.

Nu trebuie uitat, totuși, că aceste noi porțiuni, deși recent introduse în *epică* — cuprind materiale flotante, tradiții și învățături mult mai vechi decît actuala lor redactare literară. A stabili precis cronologia diverselor strate, care se disting în *Mahabharata*, e fără îndoială, un deziderat cu foarte puține șanse de împlinire. Schimbările care au decurs în istoria textului *Mahabharatei* sunt evidente în linii mari, dar asupra detaliilor foarte puțini indianiști sunt de acord. Aceste ultime porțiuni — enciclopedice și sectare — adăugate poemului (și numite de Hopkins pseudo-epice) prezintă, însă, o neprețuită valoare pentru istoria religioasă și filosofică a Indiei. Aici se vădesc cele dintîi eforturi organizate și izbînditoare ale teismului indian, iar perla *Mahabharatei* — *Bhagavat-Gita* — articulează pentru întîia oară identificarea lui Brahman, unicul principiu metafizic și suport cosmic din *Upanishade*, cu Vishnu-zeu, care capătă acum supremație cu tentă monoteistă și cu avatarul său pămîntesc, Krishna. În *Mokshadharma*, ca și în *Gîtâ* și în alte pasagii, se întîlnesc de asemenea repetate elogii și lămuriri Samkyei și Yogei; dar, după cum vom vedea îndată ambele aceste discipline sunt încă departe de forma și sensul lor clasic.

Caracterul compozit al *epicei* e evident prin pluralitatea dogmelor rînd pe rînd exaltate. *Vedele*, de pildă, sunt de cele mai multe ori autoritatea supremă *(pramana)*; dar se întîlnește și afirmația că «Veda e amăgitoare» (XII, 329, 6; citat de Hopkins, *The Great Epic Of India*, p. 91). Pasagiile care trădează opiniile sectelor noi — ca de pildă Krishnaismul — aprobă inspirația personală, directă, pe același rang: cuvintele lui Bhisma, inspirate de Krishna, «sunt tot atît de autoritative ca și Veda» (XII, 54, 29—30). Grația e socotită deasupra Scripturei sau scolasticei *(tarka)*, căci ea singură poate ilumina «tainica și ascunsa comunicare a adevărului» (XII, 335, 5).

Acest element nou, al Grației, e introdus de către secta Bhagavata, a cărei dogmă e revelată în *Gita*. În general, însă, inferența *(anumana)* și revelația scripturală *(shruta)* sunt cele două probe ale validității unui adevăr (XII, 205, 19, etc.). Hopkins a adunat și clasificat un imens material ilustrînd această multilateralitate a soluțiilor, dogmelor și mesagiilor din epică, cu deosebire din porțiunea «pseudo-epică» a *Mahabharatei*. Această structură cimpozită și vag articulată se explică printr-o colaborare diversă și adesea potrivnică; căci redactarea *Mokshadharmei*,

cu repetirile, lungimile și inconsistențele ei, a durat poate secole întregi. Porțiunile religioase din această carte (a XII-a) au fost adăugate de șefi de secte noi, fiecare încercînd să exalte și să impună supremația propriilor sale credințe. Dar, după cum vom vedea, tonalitatea acestei *pseudo-epice* e adesea destul de clară : reafirmă pe de o parte monismul upanishadic colorat cu experiențe teiste personale, iar pe de alta deschide larg porțile oricărei soluții soteriologice, care nu se ceartă cu autoritatea Scripturală.

În *Mokshadharma* se întîlnesc nume de școli binecunoscute în India, dar sensul lor e diferit de cel pe care îl vor avea în tratatele filosofice. *Vedanta*, d.p., se referă la *Upanishade* și *Vede*, iar nu la filosofia violent monistă instaurată izbînditor de Shankaracharya. *Nyaya* și *Vaisheshika* au înțelesuri și mai vagi. Totuși, în ceea ce privește elementele *Samkhya* și *Yoga*, din această carte a *Mahabharatei*, un lucru e clar : că aici *Samkhya* și *Yoga* nu sunt *sisteme* filosofice, ci drumuri către liberarea de ciclul existențelor ; că *Samkhya*, în *epică* nu înseamnă filosofia pe care o întîlnim închegată și organizată în tratatul clasic al lui Ishvara Krishna, ci orice *cunoaștere metafizică* ; iar *Yoga* nu are sensul fixat de Patanjali *(cittavrittinirodha)*, ci înseamnă *orice disciplină practică*, orice *activare* soteriologic. Nu se întîlnește nici diferența care constituie specificitatea sistemelor clasice *Samkhya* și *Yoga* : cea dintîi *ateistă*, cealaltă *teistă*. E de remarcat că *Samkhya* nu înseamnă, în *Mokshadharma*, după cum nu înseamnă nici în *Gita*, disociația sufletului de *prakriti*, iar Yoga nu cunoaște încă precizarea tehnică și fiziologică din tratatul lui Patanjali : *Yoga* înseamnă oriec *activare*, și adesea e sinonim cu «acțiune» *(Gita*, V. 2).

Upanishadele acceptau o singură posibilitate de mîntuire : cunoașterea lui Brahman *(Kaushitaki Upanishad*, I. 4) și acest mesagiu metafizic e leit-motivul întregii literaturi upanishadice. Dar literatura ulterioară acceptă o pluralitate de soluții la problema mîntuirii. Se pare că *Mokshadharma* e un stadiu ulterior al spiritualității upanishadice, cu această nouă precizare : că, alături de alte multe drumuri pentru realizarea dezrobirii de existență, sunt două căi preferabile ; cea dintîi prin *cunoaștere*, și se numește *Samkya*, cealaltă prin *practică*, și se numește *Yoga*. De pildă *Gita* (VI. 46—47) recunoaște cinci posibilități de mîntuire : cel care parctică ritualele vedice *(Karmin)*[1], cel care practică înfrînări *(tapasvin)*, cel care e învățat (jnanin ; Shankara în comentariul său se referă la Scripturi, *jnânamatra shastrapandityam*, dar termenul implică orice cunoaștere), cel care practică Yoga *(Yogi)* și, deasupra tuturor, cel care e devotat Yogei supreme în Krishna *(madgatenantaratmana shraddavan bhajate)*. Evident, *Gita*, fiind un tratat vishnuit, preferă calea din urmă, devoția mistică, *bhakti* — dar nu spune că celelalte căi de mîntuire sunt zadarnice sau eretice[2]. Acest caracter catolic în ceea ce privește căile de transcendere mundană e evident în întreaga porțiune a *Mahabharatei*, contrastînd cu soluția unică, pur metafizică, oferită de *Upanishade*. *Mokshadharma* și *Bhagavat-Gita* sunt încercări de sinteză a tuturor curentelor spirituale contemporane, exceptînd firește doctrinele eterodoxilor (Buddhism, Jainism) și ale materialiștilor. Structura lor, oarecum fluidă și sincretică, trădează o epocă de efervescențe religioase, de descoperiri și sinteze, în care — poate pentru întîia oară în istoria culturii indiene — se acceptă oficial și pe aceeași treaptă cu soluțiile upanishadice, puncte de vedere care exaltă devoția religioasă, sau alte soluții pentru liberarea sufletului de iluzia durerii existenței.

2. «Înțelepții, familiari cu mijloacele de atingere a liberării, au vorbit despre două metode, *Samkhya*, și *Yoga*» *(Mokshadharma*, cap. 196. v. 7). Bhisma, rugat de Yudhisthira să explice diferența dintre aceste căi, răspunde *(Mahabharata*, XXI, 11038) : «Și *Samkhya*, și *Yoga* laudă metodele lor ca mijlocul *(Karana)* cel

[1] Dar în *Bhagavad — Gita* II. 44—46 e evidentă lipsa de simpatie față de *Vede*. Acestea sunt numite «*traigunyavishaya*», adică legate de materie *(prakriti)*, participînd la relativitatea și evanescența tuturor manifestărilor materiale. Krishna spune (II. 46) : «pentru brahmanul cunoscător al sufletului, *Vedele* au același folos ca un bazin cu apă în mijlocul unui teren inundat». Afirmația aceasta exprimă perfect spiritul *Bhagavad-Gitei*, antisacrificial și plin de evlavie. Vezi asupra *Gitei* literatura critică citată în bibliografie, îndeosebi studiul lui Jarl Carpenter.

[2] *Mokshadharma*, Ch. 200, v. 23—24, susține că recitatorii (imnurilor) și yoghinii au același scop, dar e posibil că yoghinii ating pe Brahman în viață, în timp ce recitatorii obțin starea aceasta numai după moarte.

mai bun... (11043) ; cei ce se conduc după *Yoga* se întemeiază pe o percepție imediată (mistică, *pratyaksahetava*, cf. Hopkins, *op. cit.*, p. 105, N.I.) ; cei ce urmează *Samkhya* se fundează pe învățăturile tradiționale *(shastraviniscayah)*. Eu socotesc adevărate ambele aceste învățături... (11044) ; urmate conform instrucțiunilor, amîndouă conduc la țelul suprem (11045). Amîndouă au comun puritatea împreună cu înfrînările și milă pentru toate făpturile ; păstrarea jurămintelor stricte e comună amînduora ; părerile *(darsanam*, opinii), însă, nu sunt aceleași în *Samkhya* și în *Yoga.*»[3].

[3] F. Edgerton, *The meaning of Samkhya and Yoga*, în *American Journal of Philology*, 1929, vol. 47 (n. 177), pp. 27—29. Versurile 11039 și 11040 sunt un veritabil *crux translatoris* și au fost considerate de Hopkins *(Great Epic*, p. 104 și urm.) ca o mărturisire a ateismului *Samkhya* în *Mokshadharma*, apropiindu-se astfel mult cu sistemul clasic al lui Ishvara Krishna, după cum se știe perfect ateist. Dahlman *(Samkhya Philosophie*, p. 5 și urmare) a pus la îndoială ateismul *Samkhyei* primare, dar dovada inexistenții lui în epică e adusă definitiv, credem noi, de Edgerton, în articolul citat la începutul acestei note, cu deosebire p. 8 și urmare. Iată textul saskrit : «(11039) aniśvarah Katham mucyed ity evam śatrukarșan avadanti kâranam śraistham yogâh samyag manisinah (11040) / vadanti Kâranam cedam sankhyah samyag dvijatayah» Traducerea lui Hopkins implică o referință evidentă la *Samkhya* prin termenul *anis'varah*, «fără Dumnezeu» ; *anis'varah katham mucyed...* e interpretat de el : «cum de poate fi cineva mîntuit fără Dumnezeu» ? Hopkins crede că întrebarea aceasta e pusă de cei ce practică *Yoga*, și conclude că *Samkhya* era ateistă încă din epoca redactării *Moksha-Dharmei*. Interpretarea lui Hopkins nu rezistă criticei, căci, puține versuri în urmă (11046), Yudhistira întreabă : «Dacă jurămintele, puritatea și mila, și de asemenea roadele (acestor două metode, *Samkhya* și *Yoga)* sunt aceleași, spune-mi de ce opiniile lor nu sunt identice ?» Ori, în 11037, Yudhistira întrebase de *diferența* dintre aceste două metode. De bună seamă că dacă una din ele (Yoga) ar fi fost teistă, iar cealaltă (Samkhya) ateistă — Yudhistira ar fi înțeles deosebirea dintre ele și n-ar mai fi întrebat. În răspunsul lui Bhisma (11047—98) se găsește schițată metoda Yogei, adică *samadhana* (concentrare) și *dharana* (fixare a minții), fără nici o referință la cunoaștere. După ce ascultă această lămurire completă, Yudhistira spune (11099) : «Mi-ai vorbit despre toate cîte privesc calea Yogei *(Yoga-marga)* ; spune-mi acum și despre acea metodă *(vidhi)* care e *Samkhya*. Căci tu știi toată *cunoașterea* care se află în cele trei lumi». E de remarcat menționarea «cunoașterii» în legătură cu *Samkya*. În versurile ce urmează întrebării lui Yudhiștira, Bhisma expune metoda *Samkhya*, care e, pe scurt, cunoașterea ; la început a obiectelor (viśayas, 11102 și urm.), apoi a suferinții îndurate de cei care se robesc lor (11108), apoi analiza elementelor trupului și a minții, deosebirea acestora de suflet, și de asemenea cunoașterea naturii lui Dumnezeu (11120), zădărnicia și tranzietoritatea lumii (11125 și urm.) și celelalte motive îndeajuns cunoscute ale *Samkhyei*. În 11158 se vorbește clar despre «metoda cunoașterii a *Samkhyei*» *(jnanayogena samkhyena)*. În 11169 și urmare se povestește cum sufletul disciplinat prin cunoaștere e purtat către *paramatman*, de unde nu se mai întoarce, iar cu 11193 acest nepieritor *atman* «e de natura lui Narayana», adică Dumnezeu. În sfîrșit, v. 11198 încheie : «Nu te îndoi de aceasta : cunoașterea (obținută prin metoda) *Samkhya* e fără egal ; e eternă, neclintită, plină, veșnicul Brahman !». Expresiile folosite de către Bhisma în explicarea *Samkhyei* sunt aceleași ca ale *Upanishadelor*. «Samkhya e forma *(murti*, încarnarea) acestui fără formă (Brahman)» (11203) ; «Narayana (Dumnezeu) susține *(dhârayate)* această străveche, supremă cunoaștere a *Samkhyei*» (11211).

Am urmat argumentul lui Edgerton (pp. 9—10) și e neîndoios că nicăieri nu se găsește nici cea mai ascunsă referință la ateismul *Samkhyei*. Dimpotrivă, găsim accentuat gnosticismul, metafizica *(jnana)* în metoda *Samkhya* ; adesea însuși stilul discursului lui Bhisma imită limba *Upanishadelor*. Termenul *aniśvara* din v. 11039 e tradus de către Edgerton prin «suprem, fără stăpîn», căci, asemenea lui *an-uttama*, etc., înseamnă «suprem», fiind sinonim cu *para*, etc., și poate fi aplicat atît lui Brahman cît și sufletului uman (cum e de pildă în *Gita, XV. 8*). *Iśvara* și *aniśvara*, «stăpîn» și «fără nici un stăpîn», sunt noțiuni identice. În v. 11408 sufletul e de asemenea numit *aniśvara*, «suprem». Traducerea aceasta a lui Edgerton a fost refuzată, fără argumente însă, de A. B. Keith, în *Religion and Philosophy of the Vedas and Upanishads* (Harvard Oriental Series, 1928, vol. II, pp. 543—44).

Hopkins crede că ateismul e afirmat și în alt vers crucial, 11408, dar explicația lui firească e dată de Edgerton. Deosebirea între *Samkhya* și *Yoga* din *epică* pe baza ateismului celei dintîi e susținută și de Oldenberg, *Zur Geschichte der Samkhya-Philosophie*, în *Nach. von der könig. Ges. d. Wiss. zu Göttingen*, Ph.-hist. Klasse, Berlin 1917 (pp. 218—247), p. 231.

[Continuare în numărul viitor]

BIBLIOTEC... ASTRA
SIBIU

FROM THE CONTENTS :

„Călinesciana" (Studies, Articles and Essays on G. Călinescu by : Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Nicolae Manolescu, Al. Piru, Nichita Stănescu, D. I. Suchianu, Pavel Ţugui; *Documentary Contributions* by: Nicolae Mecu, C. Popescu-Cadem and Cornelia Ştefănescu) ; *Marginalia to the Theory of Reception* (Livius Ciocârlie) ; *Literary Confessions ;* Anton Dumitriu ; *Myth and Culture — premisses for a comparatistic interpretation* (Dan Grigorescu) ; F. Karlinger on *The Centenary of N. Cartojan ; Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (George Bălăiţă) ; *The dialogue of arts : Salvador Dali* (Ion Biberi); Contemporary Profile: *Harold Pinter;* Inedited texts: *G. Călinescu — Ludwig Tieck.* In this number Marin Sorescu starts *A Library of Romanian Poetry.* Our serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

„Călinesciana" (Études, articles et essais sur G. Călinescu par Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Nicolae Manolescu, Al. Piru, Nichita Stănescu, D. I. Suchianu, Pavel Ţugui; *Contributions documentaires,* de : Nicolae Mecu, C. Popescu-Cadem et Cornelia Ştefănescu) ; *Marginales à l'esthètique de la réception* (Livius Ciocârlie) ; *Confessions littéraires :* Anton Dumitriu ; *Mythe et culture* — premises pour une recherche comparatiste (Dan Grigorescu) ; F. Karlinger sur le *Centenaire N. Cartojan ; Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (George Bălăiţă) ; *Dialogue des arts : Salvador Dali* (Ion Biberi) ; Présences contemporaines : *Harold Pinter ;* Inédit : *G. Călinescu — Ludwig Tieck.* Dans ce numéro, Marin Sorescu inaugure *Une bibliothéque de poésie roumaine.* On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

„Călinesciana" (Studien, Artikel und Essays über G. Călinescu von Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Nicolae Manolescu, Al. Piru, Nichita Stănescu, D. I. Suchianu, Pavel Ţugui ; *Dokumentarbeiträge* von : Nicolae Mecu, C. Popescu-Cadem und Cornelia Ştefănescu) ; *Marginalien zur Rezeptionstheorie* (Livius Ciocârlie) ; *Literarische Bekentnisse :* Anton Dumitriu ; *Mythos und Kultur* — Voraussetzungen zu einer vergleichenden Interpretation (Dan Grigorescu) ; F. Karlinger über das Hundertjahrjubiläum *N. Cartojans ; Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (George Bălăiţă) ; *Dialog der Künste : Salvador Dali* (Ion Biberi) ; Gegenwärtiges Profil : *Harold Pinter ; Ludwing Tieck* — Unbekannter Text von G. Călinescu. Dieses Helf enthält den ersten Teil einer *Bibliothek rumänischer Dichtung* von Marin Sorescu. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ :

„Кэлинесчиана" (Исследования, статьи и очерки : Зое Думитреску-Бушуленга, Николае Манолеску, Ал. Пиру, Никита Стэнеску, Д. И. Сукиану, Павел Цугуй ; *Документальные вклады :* Николае Меку, К. Попеску-Кадем и Корнелия Штефэнеску) ; *Заметки о теории Ганса Роберта Йаусса* (Ливиус Чокырлие) ; *Литературные исповеди :* Антон Думитриу ; *Миф и культура* — предпосылки сравнительной интерпретации (Дан Григореску) ; Ф. Карлиргер о *столетия Николая Картожана ; Почему пишу ? Во что верю ?* (Джордже Бэлэицэ) ; *Диалог искусств : Салвадор Дали* (Ион Бибери) ; Современный профиль : *Гаролд Пинтер ;* Неизвестные страницы *Дж. Кэлинеску — (Лутвик Тик).* В этом номере Марин Сореску начинает *Библиотеку румынской поэзии.* Продолжается издание в фельетона *Докторской диссертации* Мирча Элиаде.

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 32, fascicula III, pp. 253—412

Lei 30

În numărul viitor:

- Poetica unui text caragialian : *Grand Hotel «Victoria Română»*
- Marin PREDA — paradoxul despre actor
- *Profil contemporan :* Emil TURDEANU
- Date noi despre *Cronica lui Ştefan cel Mare*
- Inedit: Mihail SEBASTIAN — *Oamenii politici în literatură*
- *Textul* şi *interpretul* în viziunea lui Jean STAROBINSKI

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti.
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

2792.

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXI

4 octombrie decembrie 1983

Director fondator :

G. Călinescu

În acest număr :

- MIHAI EMINESCU despre istoria Transilvaniei
- Timpul lăuntric la REBREANU
- *Textul și interpretul* : J. STAROBINSKI
- FRIEDRICH SCHILLER — două scrisori necunoscute în arhive românești
- Corespondențe : B. FUNDOIANU și F. BRUNEA-FOX
- Mircea Horia SIMIONESCU — *De ce scriu ? În ce cred ?*
- MARIN PREDA — paradoxul despre actor
- În foileton : Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (IV)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

1 IUL. 20
1990
IUL. 2005

Revista
de istorie
şi teorie
LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Colegiul editorial :
Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

2792

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Revista
de istorie și teorie LITERARĂ

Anul XXXI, Nr. 4, Octombrie — Decembrie 1983

Sumar

3 **Conștiința istorică** (George MACOVESCU)
5 **Herbul Patriei** (Tabletă de Ioan ALEXANDRU)

«UNITATEA NAȚIONALĂ ESTE CHEZĂȘUIREA LIBERTĂȚII»

6 *Cuvînt pentru Transilvania :* OCTAVIAN GOGA — *[Sus, la Olt, peste hotară] ;* ION CHINEZU — *[Sărbătoarea eroilor] ;* OCTAV ȘULUȚIU — *[Continuitatea de idealuri] ;* DAN BOTTA — *Armele Iancului ;* V. VOICULESCU — *Scrisoare;* CONST. C. GIURESCU — *O sinteză milenară.*

PUNCTE DE VEDERE

9 *Cultura română — coordonate valorice, personalitate, destin creator* (Considerații de Șerban CIOCULESCU, H. H. STAHL și Răzvan THEODORESCU)

REPERE FUNDAMENTALE

15 *Poetica unui text caragialean : «Grand Hotel „Victoria Română"»* (Ion VLAD)
20 *Timpul lăuntric la Rebreanu* (Ov. S. CROHMĂLNICEANU)
26 *Lucian Blaga și valoarea ontologică a creației* (I. CHEIE-PANTEA)
31 *Note la o poetică sadoveniană a spațiului* (Dan C. MIHĂILESCU)
35 *Marin Preda — paradoxul despre actor* (Monica SPIRIDON)

ANCHETA NOASTRĂ

41 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde Mircea Horia SIMIONESCU)

POETICA

44 *Textul și interpretul în viziunea lui Jean Starobinski* (Ion POP)
48 *Text și realitate* (Mircea ANGHELESCU)

RESTITUIRI

52 *O problemă literară : răspîndirea «Istoriei Troiei»* (Klaus-Henning SCHROEDER)
54 *Semnificația unei prietenii : B. Fundoianu și F. Brunea-Fox* (G. MACOVESCU)
58 *Recurs la «dosarul»* Scrinului negru — II (Pavel ȚUGUI)
64 *Mihail Sebastian, conferențiar radiofonic* (Mircea HANDOCA)
67 «Cronica lui Ștefan cel Mare» — *noi contribuții* (Ștefan ANDREESCU)

35219.

CONFESIUNI LITERARE

73 Anton DUMITRIU : *«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul»* — II (Interviu realizat de Ileana CORBEA)

«ARCHIVU...»

78 MIHAI EMINESCU

Varia : [După ordinul Voievodului Transilvaniei] ; [Multe netrebnicii am fi îndreptat pe lume] ; [De la aceste înălțimi ale istoriei] ș.a. (Texte transcrise, adnotate și postfațate de D. VATAMANIUC)

83 FRIEDRICH SCHILLER

Două scrisori necunoscute în arhive românești (Cuvînt înainte : Ștefan PASCU ; Descoperirea și transcrierea textelor : Monica ANTON ; Argumente de istorie literară : Viorica NIȘCOV)

PROFIL CONTEMPORAN

89 *Emil Turdeanu — un medievalist în context european* (Dan SIMONESCU)
93 Michel BUTOR : *Itinerar spiritual* — III (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

OGLINZI PARALELE

97 *Le Baroque ou les dilemmes d'un style* — I (Dim. PĂCURARIU)
101 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez* — III (Stabilirea textului : Iordan DATCU)
105 *«Faust»-ul lui Turgheniev* (Elena LOGHINOVSKI)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

108 *DOSOFTEI «adînc din cărți știa»* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

DIALOGUL ARTELOR

113 TUDOR VIANU : *[În spațiul grădinilor]* — III (Text stabilit de Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA)
115 *Asamblajele lui Urmuz sau Grădina mecanologică* (Andrei OIȘTEANU)

CRONICA EDIȚIILOR

118 În dezbatere : *Istoria...* călinesciană (Observații de Aurelia RUSU)
120 *Folclor aromân grămostean* (Florica DIMITRESCU)

PRIMIM

122 *Notă despre valorificarea tradițiilor noastre culturale* (Henri H. STAHL) ; *O pledoarie firească* (Mircea MARTIN) ; *O completare* (Mihai MORARU)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

126 Nicolae Balotă, *Mapamond literar* (Romul MUNTEANU) ; Ileana Hogea-Velișcu, *Dicționar al literaturii chineze clasice și moderne* (LI Yu-giu) ; *George Sand.* Colloque de Cérisy (Barbu CIOCULESCU) ; Nicolae Ciobanu, *Întîlnirea cu opera* (Stan VELEA) ; Iulius Țundrea, *Fonoteca de aur* (Rodica FLOREA).

133 BREVIAR

134 AQUA FORTE

ÎN FOILETON

137 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — IV (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

«În acest moment înălțător, nu putem să nu evocăm, chiar și numai sumar, glorioasa istorie a poporului nostru, epopeea permanenței sale pe milenara vatră strămoșească, eroicele lupte purtate de-a lungul secolelor împotriva asupritorilor străini, pentru păstrarea ființei proprii și formarea națiunii române, pentru libertate și dreptate socială și națională. Unirea este rezultatul firesc, legic, al îndelungatei dezvoltări istorice a poporului român, al luptei sale pentru dreptul de a fi liber și stăpîn în propria-i țară. Din cele mai vechi timpuri, idealurile unirii, libertății și independenței au însuflețit permanent poporul român, constituind făclia care a luminat, generație după generație, drumul spre dreptate, spre progres, spre o viață mai bună, liberă și demnă. Milenara noastră istorie este jalonată de nenumărate bătălii, de jertfe și sacrificii fără seamăn pentru păstrarea ființei naționale, pentru apărarea drepturilor fundamentale ale poporului».

NICOLAE CEAUȘESCU

(Din *Expunerea* la Adunarea festivă consacrată sărbătoririi a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român).

CONȘTIINȚA ISTORICĂ

Noi, românii, sîntem un popor a cărui istorie nu a încetat niciodată. Cercetători exigenți ai trecutului nostru nu vor putea găsi o perioadă în care nu ne-am luptat pentru ceva. Așa a fost să fie. Și nu ne-am putea plînge, pentru că această angajare continuă, de-a lungul a aproape două milenii, a dezvoltat în noi, ca indivizi și ca popor, anumite caracteristici, anumite trăsături specifice, pe care le purtăm cu noi și în noi din veac în veac, le amplificăm și le diversificăm.

Am fost nevoiți să ne batem vreme îndelungată pentru libertatea noastră și am făcut aceasta fie că ne-am aflat așezați în Moldova, în Transilvania sau în Țara Românească. Aproape nu există an, vreme de mai bine de patru secole, în care să nu fi curs sînge românesc întru apărarea a ceea ce Eminescu numea «ne-

voile și neamul». Ne-am apărat pămîntul pe care trăim cu o îndîrjire izvorîtă din voința nestrămutată de a exista ca neam și din dragostea, niciodată palidă sau stinsă, față de acest pămînt al nostru.

În vremuri mai noi, ne-am bătut împotriva silniciei, a asupririi sociale, în fond pentru demnitatea și frumusețea spirituală a omului, și am învins. Continuînd această luptă, ne batem astăzi pentru ca în această țară să fie socialism și, în scurtă vreme, comunism. Sîntem neostenițî în această sete după libertate și dreptate. Așa ne-a croit natura, așa ne-a modelat istoria existenței noastre.

Un popor luptă cu toate armele de care dispune și armele spirituale nu sînt cele de pe urmă. Cu cît este mai conștient de forța lui spirituală, cu cît această forță este mai mare, cu atît un popor este mai prezent în istoria lui și în istoria timpului său.

Literatura este una din armele spirituale ale unui neam. Literatura noastră a fost și este o asemenea armă puternică. Basmele și poeziile noastre populare au reprezentat o manifestare a spiritualității poporului nostru în lupta pentru libertate. Scrierile cronicarilor așijderea, iar cînd sensibilitatea artistică a românilor a luat forma scrisă, adică a apărut literatura scrisă, atunci ne-am făurit o armă de mai largă cuprindere în aceeași luptă pentru libertate și demnitate.

Literatura de la 1848 a fost deliberat destinată de către creatorii ei unui ideal care era al întregului popor. Literatura anului 1877 a fost armă de luptă pentru cîștigarea independenței ; aceea a începutului de veac a fost dăruită visului de veacuri al românilor : Unirea, după cum aceea din deceniile care au urmat s-a aflat în marea încleștare pentru obținerea libertății sociale. Iar astăzi, mai mult decît oricînd în istoria ei, literatura din țara noastră, scrisă în limba română și în limbile tuturor naționalităților conlocuitoare, dovedindu-și cu mare forță militantismul său, este angajată în dezvoltarea complexului și complicatului proces de construire a socialismului și în lupta pentru asigurarea păcii în lume. Poate, cînd exprimăm aceste adevăruri — și trebuie să le exprimăm cît mai des — nu găsim întotdeauna cuvintele cele mai potrivite, cele mai strălucitoare, dar oricum am spune-o, nu poate nimeni să nege că toate generațiile de scriitori de azi, în orice limbă ar scrie, continuînd marile tradiții ale literaturii noastre, în forme diferite, variate, unele venind din trecut, altele cu totul noi, toți scriitorii din România socialistă își dăruiesc arta lor, capacitatea lor creatoare, marilor idealuri care animă în această vreme poporul nostru. Și prin aceasta — sînt conștiințe ale epocii lor, își dovedesc angajarea în istoria de azi și de mîine a României. Ei au mereu în față, ca un deosebit stimulent în munca lor neobosită pe tărîmul creației artistice, înalta apreciere cu care Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, a cinstit valoroasele tradiții culturale naționale : *«Marii scriitori români au dat țării nu numai minunate opere literare, ci s-au manifestat, totodată, activ și în viața social-politică, făcînd dovada devotamentului față de patrie și popor, a sentimentelor de profund patriotism care i-a însuflețit. Receptivi la problemele majore ale epocii, scriitorii au înfățișat în creațiile lor tradițiile glorioase de luptă ale poporului român pentru apărarea ființei naționale, pentru independență și realizarea multisecularului ideal al Unirii, pentru dreptate socială și națională, situîndu-se, prin scrisul lor, alături de popor în împlinirea năzuințelor și aspirațiilor sale celor mai înalte».*

HERBUL PATRIEI

În fiece popor lucrarea în cuvînt începe odată cu așezarea oamenilor locului în rînduiala unei statornicii numită Patrie, iar semnul Patriei este înscrisul din stema țării. Această stemă *era numită din evul nostru mediu* herb *și redă ceea ce și înseamnă etimologic cuvîntul — partea de moștenire, ceea ce moștenește fiecare generație, ceea ce rămîne moștenirea părinților, partea părinților lăsată moștenire, cuvîntul* Erbe, *indogermanic, arătînd ereditatea,* heredia *cum se spune în Transilvania, îndeletnicirea și lucrarea strămoșilor, cuvînt ce-l găsim întins pe toată Creația românească de traducere sau originală, pînă la Eminescu inclusiv și de aci mai departe.*

Sub herbul *nostru ocrotitor, trăim într-un tărîm al păcii și rodniciei, viețuind un cosmos cald, familiar, unde albina și Luceafărul, Luna și sînul maicii alăptîndu-și pruncii, Soarele și bărbatul bour al păcii sau taur al vitejiei conlucrează de-a pururi întru păstrarea acestei armonii uranic-telurice, în acest topos devenit Patrie!*

Ioan ALEXANDRU

1 decembrie 1983

Astfel, cînd vorbim și scriem despre țară, noi, scriitorii, ne întoarcem mereu cu gîndul la înaintașii noștri, la exemplul lor. Cu cît au fost mai mari, cu atît mai pătimaș și-au iubit patria și neamul din care s-au zămislit. Cu cît arta lor a fost mai desăvîrșită, și aici mă refer la poeți, cu atît mai mult au vibrat pentru patrie și pentru popor, cu atît mai mult versurile lor au rămas în conștiința semenilor, în istoria cea mare a României și în istoria culturii noastre. Mă gîndesc la Eminescu, la zeul poeziei românești. La 17 ani scrie *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie.* Și cît a trăit și a scris, țara cu istoria și frumusețile ei, neamul cu istoria și virtuțile lui i-au stăpînit conștiința și arta poetică.

A-ți iubi țara și a o respecta înseamnă a te iubi și a te respecta pe tine însuți, fărîmă din patrie și din poporul tău, din conștiința acestui neam al nostru, care dăinuie aici la gurile Dunării și în arcul Carpaților de două mii de ani, care și-a probat de-a lungul veacurilor trăinicia lui, forța de a rezista în fața vicisitudinilor istoriei, care s-a arătat demn în împrejurări grele, care și-a dovedit sieși și a dovedit și altora că are o cultură veche și solidă cu care a contribuit și contribuie la spiritualitatea omenirii.

A-ți iubi țara și a o respecta înseamnă că îți înțelegi trecutul, îți apreciezi prezentul și te gîndești cu temeinicie la viitor, la viitorul poporului tău.

Strămoșii ne-au lăsat o moștenire de o mare frumusețe și demnitate, și nu avem dreptul să o risipim sau să o întinăm. Prezentul ni-l facem noi, după chipul și asemănarea noastră, și nu putem să nu înțelegem că patria nu poate fi alta și altfel decît aceea căreia noi, prin munca noastră, îi dăm față, bogăție și frumusețe.

George MACOVESCU

UNITATEA NAŢIONALĂ ESTE CHEZĂŞUIREA

CUVÎNT PENTRU TRANSILVANIA*

[SUS, LA OLT, PESTE HOTARĂ]

Am o stînă pe Rarău
Dușmanii mi-o fărîmară
Rău de ea nu vreau să-mi pară
Dar de munte-mi pare rău,
Primăvară.

Rea de plată, primăvară,
Ți-am cerut un colț de cer,
Sus, la Olt, peste hotară
Tu mi-ai dat o doină-amară
În cetate la Bender,
Primăvară.

[aprilie 1917]

OCTAVIAN GOGA

[SĂRBĂTOAREA EROILOR]

Întocmai cum natura nu moare niciodată și cum copacii căzuți nu fac decît să sporească, chiar prin moartea lor, seva primăverilor viitoare, tot astfel și gîndul și faptul eroic freamătă în urmașii eroilor cu înmiite ecouri de chemare. Prin ei, eroii neamului, patria trăiește în tot ce are ea mai bun, ei sunt seva, fluidul magic care circulă din veac în veac, păstrînd tăria și unitatea unei națiii, ei sunt cristalizarea pură a milioanelor de năzuinți anonime, sunt unicul blazon nobiliar. Viața și moartea lor sintetizează viața țării. Cînd rostim numele Moldovei, ne gîndim la Ștefan cel Mare cu plăieșii lui, Muntenia ne evocă pe Mihai, Oltenia pe Tudor Vladimirescu, și Ardealul pe Avram Iancu. Iar cînd spunem totalitatea acestor țări : România, atunci ochii sufletului nostru înfiorat văd nesfîrșitul șir al celor ce s-au jertfit mergînd în rînduri compacte spre izbîndă...

Zădărnicia cuvîntului omenesc n-o să fie în stare niciodată să-ți cînte salva meritată ție, soldat umil, care ai răzbit prin ploaia de gloanțe să înfingi stindardul românesc în poziția dușmană și încărcat de răni te-ai stins, în cine știe ce spital sau margine de drum, cu numele patriei pe buze, cu mirajul munților Ardealului în ochii...

Deschideți-vă larg porțile sufletului, tinerilor, și captați această sublimă energie nemuritoare. Gîndiți-vă la cei care au murit pentru a vă face cel mai frumos dar. Nobletea moștenită te obligă să fii tu însuți nobil !

Sus inimile, deci, tineret al României, și călcînd pe urmele eroilor, perpetuați gîndul lor, desăvîrșind ceea ce ei au cîștigat prin jertfă și curățenie sufletească !

[1 dec. 1928]

ION CHINEZU

LIBERTĂŢII NOASTRE

NICOLAE BĂLCESCU

[CONTINUITATEA DE IDEALURI]

Ar trebui odată fixate într-o epopee toate şirurile de privaţiuni, de nelegiuiri, de abuzuri, de schingiuiri la care a fost supus poporul românesc timp de 1000 de ani în acest Ardeal în care el s-a născut.

Nu din ură trebuie amintite aceste suferinţe, nici din spirit de răzbunare. Dimpotrivă: ele au învăţat pe români un fapt incontestabil — că asuprirea e cea mai detestabilă politică şi că orice nedreptate stîrneşte o reacţiune imediată. Suferinţele au călit oţelul sufletesc al poporului român. Ele ne-au format ca naţiune.

România de azi [e] rod al unor sacrificii pe care numai tinereţea sufletească le poate suporta. Parcă românii posedă secretul tinereţei fără bătrîneţe şi al vieţii fără de moarte. După două milenii de furtuni neamul nostru îşi scutură cu energie umerii, [se] înalţă tinereşte în soare şi, punînd mîna pe coarnele plugului, trage-n istorie brazde noi.

În această zi solemnă stăm dar o clipă şi privind îndărăt gîndim la ceea ce avem de realizat: o ţară liberă, mare şi demnă. Şi mai mult decît oricînd azi trebuie să ne întrebăm ce ne rămîne de făcut. Trebuie să ştim păstra ceea ce am primit. O ţară nu se păstrează cu legi, nici cu arme. Ea se păstrează cu sufletul. Unirea sufletească nu e o vorbă vană, nu e un vis trîmbiţat zadarnic. Rămîne de creat o contopire totală a sufletelor, cimentarea unui suflet românesc unitar. Unitatea sufletească a unui popor se face însă numai prin continuitatea de idealuri.

Numai dacă ne vom pătrunde de acest adevăr şi de această necesitate vom fi vrednici de jertfa strămoşilor noştri şi de admiraţia celor care ne vor urma.

Braşov, 1 Decembrie 1938

OCTAV ŞULUŢIU

ARMELE IANCULUI

La făgădău, sub cetate
Domnii beau între păhară
Şed voinicii trişti pe scară
Ferecaţi pe jumătate.

Temniţa, Aiudul arde.
Peste ţară Iancu-i rege —
— Iancule nu mai alege,
Ne trag clopotul de moarte.

Jele-i, doamne cui i-e jele
Jele-i, doamne muntelui —
Că le plouă şi le ninge
Armele Iancului
Şi n-are cine le-ncinge
Şi n-are cine le-ncinge.

[1941]

DAN BOTTA

* Textele reproduse aici sînt inedite. *Versurile* lui Octavian Goga ne-au fost comunicate cu ani în urmă de prof. Dan Smântinescu. Le încredinţăm acum tiparului *(N.F.)*.

SCRISOARE

Trece un Crăciun
Cu păcate vechi ;
Popa-i în surghiun,
Nemeșul nebun,
Palme curg perechi.

Stăm fără povești :
Prea e tristă doina !
Cînd ni-i dor de vești
Mai vorbim de Voina
Dus la București.

Dacă-n iarmaroc
Sfetnicul bolînd
Ne-a vîndut de-a rînd,
Oamenii de loc
Sufletul nu-și vînd.

Grijă n-aveți, nici
Temeri despre noi
Oamenii de-aici
Ne-am născut voinici
Știm ce-i un război :

Nu-l purtăm cu tunul
Nici cu pușca-n mîini !
Însă toți ca unul
Biruim stăpînul
Rămînînd Români.

C-o veni o zi
— De-ar sosi curînd —
Cînd vom auzi
Chiar de ne-ar surzi
Tunul buciumînd.

Altfel nici un sol
N-a mai străbătut.
Și din cerul gol
Peste noi în stol
Corbi s-au abătut.

Pin-la Tisa-n șes
Inimile gem
Și-ntr-un înțeles
Gîndurile țes
Pînze de blestem.

Soarta pe cît știm
Nu-și pierde dobînda :
De ne prăpădim
Noi ne răsădim
În copii, izbînda.

Pin-atunci popas,
Vechiul ager somn
Că iar am rămas
Țară fără glas,
Neamul de pripas,
Doar cu Iancu domn

Și cum dam să-nchei
Lăcrămai pe carte...
Dar să știți departe
Că și-ntre jivine
Tot am duce-o bine
De nu ne-ar desparte
Sfoara de mișei
Că-n adîncul ei
Țara încă ține
Țara-i de temei
Natul n-are moarte.

1941 nov. 25

V. VOICULESCU

O SINTEZĂ MILENARĂ

Dacă ar fi să ierarhizăm notele constitutive ale noțiunii de națiune, desigur că pe primul loc ar trebui să așezăm *limba*. Limba noastră este o limbă unitară, una din cele mai unitare limbi ale Europei, ea putînd fi înțeleasă deopotrivă de munteni, de moldoveni, de transilvăneni, de cei de la malul Dunării și țărmul Mării, ca și de cei de pe plaiurile Carpaților. Odată conștiința unității românești prin limbă afirmată, era normal ca ei să-i urmeze conștiința unei unități *politice*, a necesității de a strînge înlăuntrul hotarelor *aceluiași stat* pe cei care vorbeau aceeași limbă. Cînd s-a pus, în 1916, problema fundamentală a intervenției noastre în primul război mondial, spre a da putință fraților din Transilvania să se rostească liber asupra viitorului lor, pregătirea sufletească a națiunii era deplină.

Anul 1918 — anul glorios al realizării unității politice românești — a fost deci urmarea firească a unei îndelungate pregătiri și lupte, în care factorul principal l-a constituit limba română, sinteză a unei istorii milenare și bunul nostru cel mai de preț.

1 decembrie 1968.

CONST. C. GIURESCU

PUNCTE DE VEDERE

CULTURA ROMÂNĂ — COORDONATE VALORICE, PERSONALITATE, DESTIN CREATOR

Meditația asupra destinului creator al României, asupra specificității sale spirituale în context european și universal, a fost — și a rămas — una din constantele literaturii și, pe plan mai larg, ale filosofiei culturii românești. Fiecare epocă istorică, fiecare schimbare revoluționară a țării, s-a repercutat, în chip necesar dialectic, și în planul culturii producînd mutații în sistemul de valori. Iată de ce rediscutarea periodică a aspectelor fundamentale ce țin de specificul socio-istoric și spiritual, de configurația intimă a literaturii noastre, reprezintă unul din obiectivele majore ale cercetării istorico-literare naționale. După cum a afirmat Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, la recenta *Consfătuire de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-ideologice* din august, 1983, presa și întreg ansamblul mass-media trebuie să acționeze în spiritul tradițiilor revoluționare ale poporului nostru, promovînd *«tot ceea ce este bun, sentimentul și spiritul poporului nostru, în muzică, în artă, în toate domeniile de activitate»*.

Acestea sînt cîteva din motivele care au condus revista de față la inițierea prezentei dezbateri — pe care am dori-o, de-a lungul a mai multor numere, animată de un înalt profesionalism în analiza judicioasă a tuturor aspectelor aflate în discuție — la care să participe, în timp, nu numai specialiști ai literaturii, ci și istorici, filosofi ai culturii, sociologi, istorici și teoreticieni ai artei, oameni de știință. Pentru început, am adresat unor reputați cercetători, din mai multe domenii culturale, Șerban Cioculescu, H. H. Stahl și Răzvan Theodorescu, următoarele întrebări :

1. În ce condiții se manifestă, după opinia Dvs., de-a lungul istoriei culturale românești și pînă în prezent, acea «năzuință formativă» de care vorbește filosofia culturii ?

2. Ce raport credeți că se poate stabili — și cu ce rezultate — între factorul exterior (presiunea istoriei) și cel intern (potențele creatoare pe plan spiritual), date fiind caracteristicile istorico-politice și socio-spirituale ale civilizației românești ?

3. Ce *domenii ale literaturii naționale* credeți că oferă cele mai promițătoare premise pentru afirmarea personalității unei culturi și, în cazul de față, a celei românești ?

4. În climatul actual de dezvoltare a României socialiste, care considerați că sînt șansele — și cele mai eficiente căi — de afirmare a capacității creatoare românești ?

Șerban CIOCULESCU :

Mă bîntuie impresia că n-am sesizat exact larga deschidere de aripi, la mari înălțimi, a chestionarului. Cu această teamă, încerc a răspunde, vai ! pedestru.

1. Nu sînt filosof al culturii, nici mînuitor de formule etno-psihologice, ca să vă dau un răspuns congruent. În literatură și artă s-a relevat mai demult, și cred că este justă, sinteza dintre inovație și tradiție, specifică spiritului popular, de măsură și echilibru.

2. Sîntem un popor străvechi, tare pățit : sîntem națiа lui Stan Pățitul, neclintit pe un teritoriu rotund, vînturat de multe invazii și cotropiri. Secole de-a

rîndul, în calea unor imperii în plină expansiune, care ne ignorau cu desăvîrşire, rîvnindu-ne bogăţiile de care eram săraci, ne-am mîngîiat cu zicala : *Apa trece, pietrele rămîn.* Cum spunea atît de frumos Gérard de Nerval, şi piatra simte. «Elementul vital» al neamului nostru ar putea fi puterea de răbdare, de rezistenţă, de îndurare. Sub acestea colcăie însă furtuna marilor izbucniri liberatoare. Să nu uităm că printre pietre răsare iarba verde, iar pe crestele munţilor, floarea de colţ. La nivel individual, raportul dintre cei doi factori îmi pare condiţionat de temperamentul, adeseori ireductibil, al fiecăruia. Pe cîte unul, *presiunea istoriei* îl dezarmează, pe altul îl îndîrjeşte. Unora, ca să reuşească, le trebuie optime premise social-economice, altora, piedicile, aparent de neînvins, le sînt cea mai bună şcoală a voinţei. Poetul Mihai Beniuc, înainte de Eliberare, se plîngea că-n sîngele lui : *«Istoria contemporană plînge».* Omul şi poetul nu s-au dovedit însă un elegiac, ci un luptător.

3. Geniul popular, perceptibil mai ales la creatorii neanonimi.

4. Există condiţiile necesare pentru formaţia intelectuală a tineretului (dacă de el este vorba !). Coordonatele ar fi în funcţie de reciprocitate : de o parte, setea de cunoaştere, umanistică şi ştiinţifică, a celor ce vor avea să înfrunte viaţa, de alta, seria de avantaje ce li se oferă azi (gratuitatea învăţămîntului, «informatica» existentă, perspectivele de încadrare în muncă). Generaţia mea beneficiase, în lipsa acestor condiţii, de înlesniri valutare pentru studii superioare în Occident, precum şi de o mare afluenţă a cărţilor şi periodicelor străine.

Aşadar, şansele, adică premisele, există. În literatură însă spiritul critic lasă loc unei satisfacţii de sine, care mi-aminteşte de fabula broaştei ce s-a dorit supradimensionată. Aştept totuşi cu încredere ivirea unui al treilea eşalon de mari clasici ai literaturii române, după acela al Junimei (Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale) şi după cel interbelic (numele sînt de prisos !). Numai că sînt prea vîrstnic ca să-l văd şi pe cel prea mult aşteptat (1948—1983). Graba de a publica în viteză automobilistică mi se pare a caracteriza noile generaţii. Ar trebui poate şi in literatură şi artă o criză a energiei termice, ca să ne dea opere de combustie lentă, raţionalizată. Numai aşa se ivesc în artă capodoperele.

H. H. STAHL :

1—2—3—4. Între filosofii şi sociologii culturii înţelegerea nu este întotdeauna uşoară.

Sîntem cu toţii de acord să constatăm că între operele de cultură ale unei «epoci», «şcoli», sau «arii culturale», se află asemănări destul de importante, încît să se poată recunoaşte că între ele există un fel de «aer de familie », căruia de obicei i se spune «stil». Stabilim astfel existenţa unor stiluri de caracter «romanic», «gotic», «renascentist», «baroc», «romantic», «clasic» ş.a.m.d. În ce priveşte cultura românească, se pot stabili de asemeni trăsături caracteristice, precum ar fi cele ale «bonjurismului», «junimismului», «semănătorismului», «poporanismului», etc. Considerîndu-le apoi global, se poate preciza şi ce este specific culturii româneşti, spre diferenţă de alte popoare.

Pînă aci, nu există încă deosebiri între punctele noastre de vedere.

Controversele încep însă de îndată ce, de la «descriere» vrem să trecem la «explicare», căutînd să înţelegem adică nu numai *cum* se întîmplă lucrurile ci şi *de ce.* Filosofii spirituali ai culturii au tendinţa să «reifice» concluziile lor logice. Potrivit concepţiei lor, dacă există un «stil», acesta trebuie considerat ca o *«substanţă»* metafizică, existînd în sine şi pentru sine, care, adică, nu derivă din fapte, ci, dimpotrivă, le creează. Deci stilul nu ar fi un «fel de a fi» al culturii, ci o «cauză» a acestui fel de a fi.

Împotriva acestui mod de a gîndi, sociologii se ridică hotărît : pentru ei «ideile» nu cauzează realităţile, ci le exprimă numai, reflectîndu-le.

Încă şi mai tranşant se pune problema atunci cînd filosofii culturii îşi afirmă credinţa în existenţa unui «destin» al culturilor ; adică, mai clar spus, a unei

voințI divine, sau măcar a unei reci rațiuni hegeliene, care ar tinde să se realizeze, în urmărirea unui scop final al întregii istorii universale, fiecare cultură, în parte avînd, în context, o «menire» proprie.

Sociolgii nu cred în existența unor «meniri» culturale predeterminate ale culturii, pe care o socotesc a fi un fenomen «social», avînd adică rădăcini și funcțiuni sociale. Aceasta înseamnă, că judecata culturii românești se cuvine a fi făcută, sociologic, prin analiza a trei nivele de realități. Mai întîi, e de ținut seama de *istoria socială* a acestui popor creator al culturii, constituind baza care se reflectă, tălmăcit, în operele de cultură ; apoi se cuvine să fie analizate înseși aceste *opere de cultură*, în care au cuvînt hotărîtor darurile personale ale creatorilor de cultură ; în sfîrșit, e de studiat și mecanismul dialectic potrivit căruia suma tuturor creațiilor culturale se încheagă într-un *corpus unic*.

Avem, desigur, cu toții, certitudinea că dispunem de o cultură nu numai originală, ci și de una foarte valoroasă. Dar trebuie să recunoaștem că dacă, prin ea, am adăugat ceva de preț la zestrea culturii universale, nu este pentru că am fi avut parte de creatori de cultură de o mai mare genialitate decît a altora, străini ; ci pentru că ai noștri au avut de exprimat o experiență de viață neîntîlnită în alte părți ale lumii : *originalitatea culturii române derivă în primul rînd din originalitatea istoriei noastre sociale.*

Afirmația aceasta are însă — pentru mine — cu totul alt sens decît al credinței că am fi avut de îndeplinit o misiune culturală predestinată, sau că am fi dispus de o «matcă stilistică» *sui generis ;* ci numai că s-a întîmplat să avem o soartă de care alte popare nu au avut a pătimi.

Datoria istoricilor sociologi ai culturii românești, este deci să ajungă la cunoașterea cît mai adîncită a acestei istorii sociale, ca să urce apoi de la ea pînă la paralela reflectărilor ei în mintea și în sufletul creatorilor noștri de cultură ; la toate nivelele : de la cele folclorice poporane, pînă la cele de înaltă cultură ; și în toate domeniile : de la cele artistice pînă la cele filosofice și științifice. Căci, în absolut, în toate se poate recunoaște rădăcina aceleiași drame umane colective. La o analiză oricît de puțin adîncită devine clar pentru oricine că în toată această parte răsăriteană a Europei, am fost singurii care, după o înglobare în sistemul civilizației romane, deși am trăit timp de o mie de ani sub presiunea necurmatelor valuri de popoare nomade năvălitoare, ne-am putut salva totuși identitatea culturală ; care, apoi, în cadrele statului de pradă al Imperiului otoman, ne-am putut salva ființa statală, trăind într-un regim de cvasi-autonomie pur tributară ; suntem singurii care am putut continua un «Bizanț după Bizanț», la noi refugiindu-se ce s-a mai putut salva din cultura oriental-creștină, unii din Domnitorii noștri fiind chiar, deși fanariotizați, urmași ai vechilor clase conducătoare bizantine. În ciuda tuturor piedicilor, am reușit să rămînem un popor vorbitor de limbă romanică, insulă singulară, înecată în trecutul istoric între masele de neamuri slave și maghiare, dornice nu numai să ne înglobeze administrativ, ci și să ne asimileze cultural pînă la dispariție.

Afirmația lui Ureche precum că *«de la Rîm ne tragem»* are de aceea și alt înțeles decît cel de simplă constatare științifică ; ci a fost și continuă a fi, (ca și întreaga școală latinistă ardeleană) un strigăt de orgolioasă sfidare aruncată în obrazul cotropitorilor abia de curînd veniți din străfundurile Asiei, de către un neam oropsit, dar autohton, care se știe urmaș direct al celor care au fost stăpînii lumii. De aceea, cultura românească departe de a fi o eflorescență gratuită de frumuseți, înțelepciune și de erudiție, este de-a lungul istoriei ei un act de înverșunată împotrivire la primejdia unei posibile dispariții naționale. Glasul ei are necontenit accentul și timbrul celor care trăiesc cu sufletul la gură, mereu în primejdie de a fi sufocați în «neagra străinătate» care ar vrea să-i acopere.

Dar, faptul că am fost așezați «în calea răutăților», adică între marginile unor state străine urmărind o întreagă istorie scopuri politice cuceritoare, a avut și un revers pozitiv, căci înseamnă că ne-am aflat la răscrucea a mai multor culturi ; și acesta constituie un al doilea ax major al culturii noastre : acela de a fi fost punctul de sudură și, deci, și de sinteză posibilă, între culturile apusene și cele răsăritene.

Vechii noştri cărturari, Cantemir, Milescu, Stolnicul Cantacuzino, întreg grupul dogmaticilor de la Rîmnic, au fost cu toţii cunoscători ai limbilor orientale : turceşti, persane, arabe ; precum şi a altora, bisericeşti, ortodoxe, slavone, greceşti şi latineşti, păstrători a toată tradiţia bizantină, încă vie la noi, aflată în plină controversă teologică nu numai între catolicism şi ortodoxie, ci şi între acestea două şi curentele protestante, husite, luterane şi calvine. Acest domeniu de dezbatere culturală între Apus şi Răsărit, pînă în ziua de astăzi nu se poate lămuri decît în cunoştinţa scrierilor româneşti, cultura noastră dogmatică fiind singura care s-a putut dezvolta în deplină cunoştinţă şi stăpînire a culturilor răsăritene şi occidentale.

Dar şi filosofia istoriei a înflorit la noi tot din acelaşi izvor al confluenţei dintre Răsărit şi Apus. Un Cantemir, ca domnitor de Ţară Românească aflată încă sub putere turcească, cunoscător erudit şi direct al culturii otomane, dar, în acelaşi timp, membru al unei Academii europene, a putut să-şi dea seama, mai curînd şi mai adîncit decît alţii, de ce anume se va întîmpla cu Imperiul otoman, prevăzîndu-i sfîrşitul, într-o vastă teorie a creşterii şi descreşterii împărăţiilor.

Mai tîrziu, înrîuririle care ne-au venit dinspre Apus, umaniste, renascentiste, apoi revoluţionar-raţionaliste şi pozitiviste, au aflat la noi medii culturale extrem de diverse, deosebite în Muntenia, Moldova şi Transilvania, punîndu-se astfel din plin problema nu numai a unei posibile sociologii comparate, privind fenomenul decalajului cronologic cu care aceste curente s-au dezvoltat la noi, ci şi pe cea a legilor de dezvoltare specifice părţilor răsăritene ale Europei. Procesul social al pătrunderii capitalismului în periferia sa extrametropolitană, care se pune astăzi în toată «lumea a treia» şi-a găsit la noi cei dintîi teoreticieni datorită tot aceleaşi situaţii istorice a confluenţei dintre Apus şi Răsărit.

Sînt cîteva exemple, care s-ar putea multiplica, pentru a regăsi mereu nu numai ceva din «hazul Hogei Nastratin» pînă în cele mai sofisticate opere de stil apusean, ci şi pentru a întări convingerea noastră că istoria socială, atît de unică a poporului român, îi dă posibilitate de afirmare unei culturi a cărei originalitate constă tocmai în sinteza Apusului cu Răsăritul.

Ceea ce s-ar putea numi un «destin». Dacă prin acest cuvînt am înţelege prilejul de originalitate ce ni se oferă prin înseşi condiţiile concrete ale istoriei noastre.

Răzvan THEODORESCU :

1. Atunci cînd, cu aproape o jumătate de veac în urmă, Blaga postula existenţa unui «nisus formativus» ca unul dintre factorii determinanţi ai oricărui stil cultural, a unei năzuinţe devenite «apetit al formei», reflecţia şi mai ales cercetările pe marginea civilizaţiei româneşti erau într-o fază încă incipientă. De aici, caracterul generalizator al unor teoretizări asupra «*fenomenului românesc*», asupra particularităţilor sale în orizontul istoriei şi al spiritului. Superb generalizator, mă grăbesc să adaug, căci formulările aparţineau lui Iorga şi lui Pârvan, mai tîrziu unor eminenţi critici, gînditori şi literaţi, de la Mihai Ralea la Mircea Vulcănescu, de la Dan Botta la Camil Petrescu, de la P. P. Negulescu la Rădulescu Motru, de la G. Călinescu şi G. M. Cantacuzino la Constantin Noica. Nu mai puţin, abia o anume adunare pozitivistă — dar atît de necesară — a datelor din varii domenii istorice şi filosofice întreprinsă sistematic în ultimii treizeci de ani — nu fără răgazuri ale unor interpretări, atît de necesare din nou —, de la arheologie, etnografie şi folclor, la istoria de artă, istoria religiilor şi estetică, date adunate printr-o cercetare migăloasă stăruitoare şi fără hotare rigide între disciplinele culturii, a putut vădi o anume dimensiune constantă şi inconfundabilă a «romanicilor Orientului» în tot ce a însemnat demers notabil pe planul civilizaţiei. Este ceea ce aş numi, cu un termen ce nu trebuie prea mult explicitat, *clasicitatea* organică a culturii româ-

nești : o formă mentală și sensibilă a echilibrului, a armoniei, a coerenței, a respingerii ostentației în toate compartimentele vieții spirituale, o clasicitate configurată, desigur, prin date ale spațiului nostru geografic, printr-o moștenire etnică dublă, dar de esență identică (între severitatea calmă a ceea ce se poate bănui că a fost arhitectura, imaginea figurativă, expresia religioasă a lumii «barbare» geto-dacice și sobrietatea funcțională a limbii, a artelor, a literelor romane există înrudiri de structură hotărîtoare).

Această clasicitate, devenită odată cu întîiul mileniu al erei noastre — cel al etnogenezei românești, dealtfel — expresia unei latinități de frontieră, a unei latinități populare menite să dureze peste veacuri a fost, foarte probabil, factorul modelator principal, dătător de forme culturale pe meridianul de la Carpați și Dunărea de Jos. A fost nu numai ceea ce ne-a distins în peisajul cultural al Răsăritului european, ci și ceea ce a conferit o dimensiune încă puțin știută trăirii interioare românești, în toate direcțiile civilizației.

Lipsa ostentației dimensionale și spațiale a arhitecturii, absența unor combinații cromatice violente și complementare, din folclorul plastic sau din arta medievală pînă în creația figurativă a acestui secol depun, pentru amintita clasicitate, o mărturie incontestabilă. O mărturie pe care nu o pot aduce neamuri vecine, creatoare ale unor respectabile și venerabile civilizații izvorîte, însă, dintr-un sentiment baroc al grandilocventului, al uriașeniei asiatice, al nomadismului și al stepei incerte. În același timp, inexistența entuziasmelor mistice, a dualismului heterodox, a aberațiilor rituale a născut aici un peisaj al credințelor populare impregnate de seninătatea spirituală a unuia dintre puținele popoare care nu a canonizat sfinți, nu a hrănit erezii, distingîndu-se printr-o rară toleranță, printr-un relativism înțelept și printr-o invidiabilă împăcare cu sine. Sînt sigur că o atare clasicitate culturală poate însemna — investigat și afirmat sobru, fără gălăgioase complexe de superioritate — capitolul cel mai generos, «calea regală» în scrierea unei viitoare și atît de necesare istorii românești.

2. Cel dintîi dintre factori ne-a determinat constant istoria politică și economică, neputînd rămîne fără o amprentă, uneori decisivă, asupra evoluției sociale, asupra spiritualității românești în general. De aici a ajunge la concluzia — proclamată din obișnuință aproape și banalizată prin repetarea la infinit — că rolul românlior de «pavăză a Europei» și locul lor la acest hotar oriental al continentului în secolele evului mediu — cînd s-a conturat de fapt personalitatea culturii noastre — ar fi explicația unora dintre nepotrivirile cronologice ivite în evoluția paralelă a Occidentului și a latinității răsăritene, mi se pare forțat, dacă nu chiar superficial. Există în istoria culturii vechi românești — ca și în a celei moderne, dealminteri (să nu uităm momentele Xenopol sau Macedonski, iar mai aproape de noi cazul avangardismului literar și plastic) — epoci de firesc și perfect sincronism cu Europa, care fac să pălească explicația istorico-politică comodă și uzuală, tărîmul creației cultural-artistice avînd, totuși, relativa sa autonomie de toată lumea cunoscută. Important este a identifica în aceste sincronisme expresia specifică, morfologică dar și spirituală, a cutărui sau cutărui fapt de cultură, de artă, de literatură consumat în spațiul carpato-dunărean. În sfera artelor vizuale — dau aceste exemple pentru că în jurul lor am scris de curînd cîteva pagini — o analiză atentă poate deslușl, pentru veacul al XVII-lea, surprinzătoare coincidențe formale între «manierismul internațional» al Europei de mijloc și unele manifestări manieriste din arhitectura sau broderia moldovenească, la fel cum un «baroc ortodox post-bizantin» al spațiului sud-est european se vădește perfect demonstrabil, congruent și contemporan cu barocul de expresie occidentală, italo-polonă, cunoscut Europei orientale prin filiera unor centre de cultură, atît de însemnate și în istoria umanismului românesc, cum au fost Padova și Veneția, Liovul și Kievul. Și lista exemplelor de acest fel poate continua dacă ne gîndim la fenomenul, atît de semnificativ, al arhitecturii rezidențiale brâncovenești și fanariote — aparținînd unui peisaj similar ce începea în Franța spre a se încheia în Rusia —, la unele atitudini baroce și iluministe descifrate în sfera culturii scrise. Și așa mai departe.

Un raport permanent există în istoria culturii noastre — ca pretutindeni dealtfel — între ceea ce numiți Dvs. «presiunea istoriei» și ceea ce numesc eu «tăria pămîntului». Dar el trebuie evidențiat pentru fiecare epocă cu nuanțele, cu deosebirile și cu încheierile pe care le implică.

3. Deși poezia lui Eminescu și a lui Arghezi sau teatrul lui Caragiale sînt și rămîn capitole majore ale spiritului românesc, îndrăznesc să cred că, structural, acesta din urmă își poate afirma astăzi personalitatea îndeosebi prin două domenii literare a căror modernitate răspunde și unor înclinații naturale ale intelectualului român : eseul și romanul.

Eseul, căci în forma sa literară, nestînjenită, concentrată, căutînd un adevăr parțial, demonstrînd o ipoteză sau trasînd o cale între alte multe posibile, el răspunde disponibilității și mobilității native, latine, a cărturarului nostru ; romanul, căci epicul, gustul pentru narațiune, istorisirea, povestea fac parte, dintotdeauna, din zestrea culturii noastre folclorice, a scrisului nostru de la Neculce încoace. Și poate de aceea *Istoria literaturii române* a lui Călinescu, superioară împletire a atitudinii eseistice cu forța romanescă, reprezintă pentru mulți oameni de cultură din România — indiferent de opiniile lor în materie literară — o paradigmă nu atît a științei despre literatură, nu atît a criticii sau a istoriografiei noastre, cît mai ales a spiritului creator românesc, răsfrînt aici cu excelență.

Dealtfel, mă întreb dacă nu cumva aceasta este o situație comună și altor culturi romanice moderne. Numărul și calitatea eseiștilor de marcă din țara lui Unamuno, Madariaga și Eugenio d'Ors, cel al prozatorilor italieni, al eseiștilor și romancierilor francezi ai secolului nostru par a suporta un asemenea punct de vedere.

4. Cred cu tărie că șansele afirmării noastre echivalează — indiferent de domeniul în care ostenim — cu pierderea prejudecăților noastre în materie culturală. Nu mă gîndesc aici, în primul rînd, la ceea ce se numește în mod curent afirmarea noastră internațională, capitol care ne preocupă uneori atît de mult încît cred că trădează și o neliniște cu mai vechi rădăcini (este, de fapt, un fenomen recurent, aflat și în România sfîrșitului de secol XIX și în vremea interbelică). Deschiderea europeană și internațională este o constantă a culturii românești din cele mai vechi timpuri, iar receptarea noastră europeană — acum mondială — este o chestiune ce ține de multe alte imperative care exclud, de obicei, chestiunea valorii.

Ceea ce am în vedere, în primul rînd, este dobîndirea sau întărirea sentimentului că tot ceea ce facem, că opțiunile noastre de viață și cultură sînt izvorîte dintr-o adîncă, dintr-o foarte adîncă legătură cu tradiția. Cu o tradiție înțeleasă nu ca un reper vetust, arheologizant, ci ca o vie realitate în care ne inserăm, ca un duh al pămîntului ce acționează lent și tenace asupra mentalităților noastre prezente devenind, odată cu trecerea noastră, iarăși tradiție. Important este a vedea ce datorii avem față de trecutul nostru, ce ne vine din alte orizonturi și arii de cultură, ce am dat noi altora. Ideea, pe care o găsesc la cîțiva contemporani ai noștri, mînați — cu bună credință, bănuiesc — de frenezia neaoșismului cultural, potrivit căreia a fi influențat de alții în materie de civilizație reprezintă un semn de scădere, îmi pare ca deosebit de nocivă, căci întreaga istorie a umanității constă în armonioase și generoase interacțiuni culturale.

O atitudine senină față de noi înșine și față de alții, în acord cu «clasicitatea» structurală a culturii românilor despre care vorbeam undeva mai sus, îmi pare a fi una dintre șansele majore ale, deopotrivă, afirmării și supraviețuirii cărturarului.

REPERE FUNDAMENTALE

POETICA UNUI TEXT: „GRAND HÔTEL «VICTORIA ROMÂNĂ»"

Ion VLAD

Apărută în *Convorbiri literare* (XXIII, 1890, 11, 1 februarie), nuvela caragialeană *Grand Hôtel «Victoria Română»* a fost comentată de Paul Zarifopol în cîteva propoziții pătrunzătoare cum sunt, dealtminteri, paginile consacrate de acest mare spirit critic lui I. L. Caragiale. Celebra sintagmă : «*Simt enorm și văz monstruos*» e considerată un enunț esențial, care «rezumă un temperament și lămuresc [cuvintele] o metodă artistică»[1]. *Introducerea* autorului ediției din 1930 observă, așadar, valoarea aparte, poetica implicită și explicită, generată de un text-demonstrație (în sens estetic, justificat și legitimat artistic) precum nuvela înscrisă în sumarul primului volum de *Opere*, apărut sub îngrijirea lui Paul Zarifopol. Vocația comică, enormul posibil în viziunea comică (vezi p. XXVIII) sunt asociate tragicului, terifiantului («tortură»), sub semnul unei apropieri aparent (doar) surprinzătoare : nuvela *Păcat*.

Cititorul acestei proze extraordinare, care este *Grand Hôtel «Victoria Română»*, are să descopere, neignorînd observațiile criticului atît de apropiat de I. L. Caragiale, sensul profund al unei poetici și o estetică a privirii spre lumile posibile ale creației, codul esențial al unui scris traductibil într-un mesaj receptat prin numeroase și inepuizabile lecturi de-a lungul deceniilor. Nu sunt prea frecvente comentariile elogioase la adresa prozei inspirate scriitorului de universul orașului de provincie, teritoriu al urîtului, grotescului și al clownescului de tip — comparația va deveni motiv al comentariului nostru — fellinian. Mircea Zaciu observa cu finețe identitatea de motiv narativ la Constantin Negruzzi *(Scrisoarea II, Rețetă)* și la I. L. Caragiale[2]. Curiozitatea provincială, termen analizat după modelul respectiv al fiziologiei și al examenului caracterologic, produce un comentariu unde se poate întrezări un discurs anticipator («... un text-pilot ce patronează caragialiana *Grand Hôtel „Victoria Română"*», notează Mircea Zaciu). În fond, I. L. Caragale construiește o nuvelă (structura nuvelistică este evidențiată de mișcarea naratorului situat la persoana întîi, de planurile care se succed sau alternează în funcție de ecranul privirii și de infernul senzorial declanșat în spațiul dantesc al orașului de provincie), urmînd mecanismul observației, al *studiului*, confirmînd o poetică proprie *realismului clasic*, balzacian, dar totodată revendicat de la privirea și de la reflecția clasicismului, cum dealtfel se considera.

Cînd prozatorul scria o nuvelă precum *Păcat*, sub influența probabilă a naturalismului (un realism convertit la studiu și la observație pe o temă dată), el se socotea — cum preciza și Paul Zarifopol — un «moralist», prin urmare un scriitor aplecat asupra caracterelor ținute sub observație (povestirile și nuvelele sunt operele izbucnite din această viziune asupra lumilor imaginate ca lumi po-

---

[1] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere*, I. Nuvele și schițe. București, „Cultura națională", 1930, p. XXII.

[2] Mircea Zaciu, *Negruzzi Costache*, în *Scriitori români* (Mic dicționar), București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p. 337.

sibile, ontologic vorbind. Moralistul[3] scrie *La hanul lui Mînjoală* și *Kir Ianulea* sau *La conac*, cultivînd povestirea ca modalitate superioară de a glosa asupra a ceea ce este general-uman, exemplar în ordine etică. E pericada cînd citește proza lui A. France, *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* și *Les Contes de Jacques Tournebroche*. Altfel spus, sintagma din nuvela consacrată universului provincial atins de un grav proces de disoluție, de degradare și, în fond, de alienare explică viziunea enormă în latura comică, monstruosul tragic sau grotesc, hilar sau funambulesc, măștile saltimbancului și ale clownului, spaima și îngrozitoarea reprezentare a cercurilor unei lumi strivite de mizerie morală și socială. Clasicismul lui I. L. Caragiale este astfel conjugarea moralismului provocat de spectacolul lumii și statuarea unei tipologii esențializate, transpuse în planurile cele mai diverse ale existenței individuale.

Poetica lui Caragiale este expusă, uneori grav și chiar erudit, alteori prin alternarea enunțurilor (suspectabile totuși) serioase cu modelele confecționate parodic, prin demonstrare și reelaborare (desconspirare) a unei mecanici narative respinse, neîmpărtășite de scriitorul extrem de pretențios cu sine și cu ceilalți. Una dintre cele mai elocvente lecții despre poetica profesată și recomandată de scriitor o reprezintă partea finală din nuvela *Două loturi*, text pe deplin edificator pentru o construcție teoretică bazată pe logica interioară a personajelor și evenimentelor, pe o idee clară, clasică, echilibrată despre creație. Ea devine reprezentarea unei lumi ce se conformează în esența ei lumii realului, naturii și legitimității conflictelor. Varianta melodramatică și profund falsă despre cele două personaje e respinsă în numele unui *stil*, termen ce trebuie înțeles mai degrabă în accepția de viziune și metodă (*«Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt respectați, aș încheia povestirea mea astfel... [...] Au trecut mulți ani la mijloc»*[4]), și urmează cea mai convențională soluție de final în flagrant dezacord cu natura caracterelor și cu factorii generatori ai evenimentelor Să mai adăugăm că un alt text, *Temă și variațiuni*, poate sugera cîteva reflecții despre mecanica unui scris modern sprijinit și îmbogățit de tehnica montajului și a colajului prin mecanismul parodic al discursului din presa vremii. Focul izbucnit la o casă aflată peste drum de cazarma Cuza din «Dealul-Spirii», relatat în stil alb în *Universul*, devine un exercițiu și o demonstrație pentru variantele (toate parodic expuse) ale unui discurs prin excelență degradat, supus disoluției și a-normalității scriiturii[5].

Demonul dizolvant și demascator al parodiei prezidează poetica scriitorului. E de ajuns să ne amintim de *O conferență* și de incursiunea «savantă» a vorbitorului în istoria artei, pentru a rămîne definitiv paralizat și siderat în fața întrebării *«Ce este arta ?»*. Dar într-un text unde alternează tonul serios cu cel mereu atras de parodie, în *Cîteva păreri*, poetica este expusă nu fără unele distorsiuni proprii lui I. L. Caragiale atunci cînd e vorba să se destăinuie. Cel care optase pentru o artă clasică («veche»), pledează acum pentru o permanentă raportare a creației la viață, la magistratura acesteia (în ordinea elaborării și a valorizării ulterioare prin codurile succesive ale cititorilor ce vor veni). Important e faptul că prozatorul se referă la natura comunicării (maioresciana comunicare intelectuală prin imagini sensibile) și la consecințele acesteia : talentul. Cum creatorului i se pare că arta și intenționalitatea se verifică prin viață și prin talent, demonstrația sa (*«A ! Sfîntă retorică !»*) este una din sorginte pur clasică sau clasicizantă (realism clasic). Ideea *stilului potrivit* are în vedere consonanța și echilibrul dintre factorii implicați în actul creator, relația dintre lume (ca o lume comunicabilă) și cea posibilă, dintre om și lumile posibile ale creației, cu șanse de perenitate numai prin reprezentarea adevărurilor fundamentale, general-umane.

Spuneam că în nuvela *Grand Hôtel «Victoria Română»* termenii posibili sau termenii exprimați într-o formă sau alta ai poeticii sunt concentrați în cunoscuta (sau celebra ?) sintagmă : *«simt enorm și văz monstruos»*. Nu e vorba doar

---

[3] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere*, II. Nuvele și schițe, București, „Cultura națională", 1931, p. XII

[4] I.L. Caragiale, *Două loturi*, în Opere, I, p. 163. Citatele din opera scriitorului sunt date după primele trei volume din ediția îngrijită de Paul Zarifopol.

[5] Idem, *Temă și variațiuni*, în *Opere*, III. Reminiscențe și notițe critice, București, „Cultura națională", 1932, p. 22—26

de evoluția discursului epic dominat de starea de oboseală și de nesomn a naratorului. Exploziv, strigîndu-și exasperarea, scriitorul produce un enunț memorabil. În el se regăsesc componentele viziunii sale artistice. Scriitorul este prin excelență o structură receptivă la toate semnele lumii, la toate mișcările acesteia, la sunetele ei ; scriitorul este înclinat să convertească impresii, senzații, semne într-un mesaj nou, codificat, un mesaj care supradimensionează ; realizează, să spunem, o hiperbolă a vieții. Perspectiva ontologică și gnoseologică e aceea a unui clasic, rezultatele sunt însă, mult îndepărtate de semnele inițiale, metamorfozate grație unui cod artistic care preface totul și redimensionează în enorm, în tragic, în comicul suculent sau amar, în grotesc și în caricatural, în măștile mobile și neașteptate ale clownescului și ale funambulescului. Mai mult, în sistemul de raporturi al comunicării și reprezentării (al codului scriitorului : un cod ce recreează !), comicul, tragicul și grotescul, dramaticul și caricaturalul se învecinează, prin alternanțe și prin mișcări suple, cu urîtul, el însuși termen al unei viziuni estetice profesate, indirect, și teoretic.

A vedea monstruos devine un mod de a recepta prin descompunerea și deconspirarea esențelor, prin dezvăluirea mecanismelor compromise, mecanisme ce nu pot avea, compensatoriu, alt echivalent decît urîtul, diformul, tragicul și grotescul. Inversarea raporturilor (supradimensionarea, printre altele) era vădită în *momente* și *schițe*, în nuvela fantastică sau în nuvela de analiză, de inspirație și factură naturalistă, în proze precum *O făclie de paște*, *În vreme de război*, *Păcat*, *Kir Ianulea*, *Cănuță om sucit* etc. Nu mai puțin evident este procedeul în cazul schițelor construite după modelul mărturisit (ca mecanică epică) în *Temă și variațiuni*. Itinerarul naratorului (persoana întîi potențează ideea de fapt trăit direct, acut, exasperant și obsedant), începînd cu noaptea petrecută în tren (*«înghesuit de o companie veselă de bucureșteni cari se-ntorceau de la expoziție — un potop de impresii și amintiri...»*) și continuînd cu gara din *«orășelul meu natal»*, cu străzile ce duc spre Grand Hôtel «Victoria Română», este periplul extraordinar al unui personaj intrat într-o aventură aidoma celei din marile eposuri ale lumii... Bineînțeles, imaginile sunt inversate, răsucite, raporturile sunt modificate în sensul în care va proceda literatura absurdului, iar impresiile recoltate sunt amplificate pînă la granița unde superlativul devine un țipăt enorm, o uriașă dezlănțuire senzorială (impresiile !). Vederea înregistrează, decantează, comentează, augmentează și organizează un alt sistem de legături, de asociații, care devin echivalentul *Monstruosului*, elementul viziunii tragic-grotești generate de spectacolul orașului de provincie. Cea mai mare parte a enunțurilor stă sub semnul acestui *văd* (monstruos), privire și reprezentare, interpretare și spectacol, în timp ce simțurile celelalte se află și ele în stare de alarmă, reacționează, în același registru înalt, hiperbolizat. Să precizăm acum faptul că *simt enorm* realizează, în cea mai mare parte a sa, sintagma poeticii caragialeene : enormul este semnul recreării lumii nu prin simpla repetare a acesteia ci prin crearea ei *din nou*, la dimensiuni și orizonturi ale cunoașterii esențelor, manifestărilor particulare și interne cele mai revelatorii. Enormul este termenul consubstanțial al unei viziuni specifice eposului, măreția transformîndu-se în antipodul său, ca și sublimul de altminteri, categorie ce se exprimă prin termenii dichotomici ai săi. Urîtul, sordidul, grotescul sunt treptele și gradele unei reprezentări a lumilor, macro și microcosm caragialean.

În ce privește complementaritatea termenilor incluși în enunțul plasat în momentul de culminație paroxistică a evenimentului epic (starea personajului-narator a ajuns la treapta supremei oboseli și exasperări senzoriale, urmare a oboselii, privirilor curioase aruncate celui ce este nou sosit, camerei, mirosurilor, ploșnițelor etc.), ea este de natură să supravegheze un întreg sistem de referințe necesar codului artistic și receptării acestuia. Astfel, alte secvențe înscriu, într-o ordine și într-o gradație absolut remarcabile, *semnele* (semnificanții) acestui discurs de o coerență și motivare desăvîrșite. Proza începe cu următorul enunț : *«Eram ș-așa indispus de neodihnă»*. Este enunțul-explicație, prima justificare a stărilor trăite în aventura la care ne invită protagonistul. Vagonul, societatea zgomotoasă, noaptea petrecută în compartimentul de clasa a doua și apoi descinderea în gara tîrgului de provincie (*«orășelul meu natal»*) ; strada, casele delabrate, mirosurile (exacerbarea senzorială e pregătită firesc, în logica enormului caragia-

lean), hotelul, privirile celor din restaurantul hotelului, copilul cu indiscreţia şi indecenţa privirii insistente, camera mirositoare (*«...Numărul 9 — odaia mea... E o căldură năbuşitoare înăuntru şi miroase a vopsea cu terpentin proaspătă...»*), alcătuiesc un prim prag din această călătorie în infernul caragialean, altul decît cel dantesc, dar avînd şi el cercurile ispăşirilor, experienţelor şi, mai cu seamă, ale *amintirilor*. Memoria funcţionează activ, agent al itinerarului şi al planului (necesar) psihologic, pretinzînd, asemenea categoriilor estetice, raporturi bazate pe antinomie, pe opoziţii. Aceste opoziţii sunt ale unui scriitor ne-sentimental (în aparenţă), refuzînd melodrama şi sentimentalismul fad, producător de clişee şi de poncife artistice (atît de numeroase în epocă). Suntem în 1890, cînd proza, exceptîndu-l pe Ioan Slavici, proliferează în modele de o banalitate şi de un melodramatism strivitoare, paralizante. Şi aici, spiritul polemic, manifestat şi exprimat prin parodie, este prezent. Comentariul face din cîteva secvenţe un mic manual de poetică antimelodramatică, antisămănătoristă *(avant la lettre)*, şi, deci, realistă.

Un motiv atît de frecventat precum acela al reîntoarcerii la un *topos* al originilor, al revenirii la locurile copilăriei devine la Caragiale un *antimotiv*, iar testamentul ironic este peremptoriu : *«Trebuie să mărturisesc că n-am simţit „acele palpitări" cari se simt la orice revedere de acest fel ; ce-i drept, nici pomii, şi altele n-au manifestat faţă cu „vechiul lor prietin" vreo deosebită emoţie»*. La fel, întregind reprezentările provocate şi declanşate de memoria locurilor *(«De-abia acuma încep să recunosc locul. „Grand Hôtel" stă pe maidanul unde ne jucam în copilărie»)*. Aşteptata revărsare de lirism e suprimată definitiv, categoric, şi în locul ei apare aceeaşi ironie dublată de morbul şi demonul parodic : *«Parcă văz încă maidanul plin de popor înghesuindu-se la o masă, pe care o săptămînă a stat zi şi noapte o condică enormă deschisă. Era după 11 Februarie. De cîte ori ieşeam de la şcoală, iscăleam toţi* da, *şi fiecare de mai multe ori... De mici aveam sentimente civice în oraşul meu natal !»* Enunţurile sunt, prin urmare, pîndite, supravegheate şi minate ; amorsate prin atari explozibili parodici, propoziţiile devin replica — în totală opoziţie — la o proză pe motivul copilăriei, al rememorării *topos*-ului vîrstei ingenue. I. L. Caragiale nu cruţă absolut nimic, în virtutea unei viziuni nu crude, ci aspre prin adîncimea privirii şi prin universul evocat. Cercurile infernului său sunt de o asprime şi ea dantescă, dacă acceptăm că tragicul nu-şi refuză grotescul, urîtul sau sordidul ca termeni complementari în ordine estetică şi sub specia recreării lumii în structuri narative.

Secţiunile, compoziţional vorbind, ale nuvelei lui Caragiale sunt, spuneam, corespondenţii unor cercuri dintr-un periplu într-o lume a urîtului şi a grotescului. Prima dă explicaţiile şi cuprinde sintagma-motivare : *«Eram şi-aşa indispus de neodihnă»*. Ea cuprinde şi relatarea călătoriei, prezentarea oraşului *(«De la gară trec prin nişte uliţi triste : miroase a scăpătare şi părăginire. Asta mă indispune şi mai mult»)*. Cea de a doua, are în centrul ei locul unde spectacolul se inaugurează : hotelul, privirile, ochii copilului şi comentariul naratorului pe tema acestei priviri indiscrete, violent indiscrete. Secţiunea a treia este a camerei şi a ecranului pregătit pentru spectacolele care ne coboară cu adevărat în infernul tîrgului. Urmează, în cea de a patra «scenă», comentariul despre cameră, semnul insomniei şi al exasperării, încheiat prin sintagma cunoscută. E, de fapt, o pregătire pentru *crescendo*-ul părţii a cincea: asistăm, *privind*, la scena hăituirii unui cîine, scenă tragică, gravă, felliniană. Aici intervine o sintagmă de natură să facă şi mai inteligibilă, în dimensiunile şi coordonatele ei, pe cea care enunţă o poetică propriu-zisă : *«Sunt nervos ; nu mai pot privi ; dar tot ascult...»*. Ultragierea privirii, exacerbarea auzului şi ecranul ce se dilată, se amplifică, primind adîncime, sunt termenii ce pregătesc acum scena penultimă, din cea de a şasea parte a nuvelei : e scena hăituirii unei femei. Frustrarea, alienarea, grotescul, măştile, în continuă proliferare, ale urîtului şi promiscuului sunt motive şi semne ale dramei din nuvela *Grand Hôtel «Victoria Română»*, operă consacrată universului provinciei. E, cum se ştie, un univers prezent în proza românească, de la Costache Negruzzi la N. Gane, de la Ioan Slavici la Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu etc. Nu lipseşte, se ştie, viziunea comico-satirică (Ion Agârbiceanu) ca şi cea strict comică, vădit caricaturală (în *momente* caragialeene precum *Telegrame, 25 de minute*, proze uimitoare ca formulă modernă de colaj parodic), de unde natura şi extensiunea temei în proza românească, şi nu numai în ea. În fond, nuvela lui I. L. Caragiale aminteşte prin combinaţia de tragic-grotesc şi caricatural de viziunea cehoviană, gravă, dar mai

puțin «deformantă» ca viziune necruțătoare asupra unei lumi revolute, cel puțin în datele sale istorice.

Partea a șasea, unde fereastra (ecranul acestei nopți de insomnie și de... aduceri-aminte) se deschide spre scena degradării ființei (femeia ultragiată de sergentul care o lovește peste gură), se încheie cu o altă sintagmă importantă pentru treptele poeticii și ale contemplării lumii re-creeate: *«Pun mîinile la ochi și mă dau înapoi...»*. Să precizăm tot acum un element defel neglijabil; e vorba de succesiunea și posibila corelare (treptele exasperării și ale privirii creatorului totodată) a sintagmelor-cheie pentru discursul epic dintr-o nuvelă cu o desfășurare a constituenților narativi (ordinea, durata, frecvența, timpul etc.)[6]. Ele sunt organic legate de cei doi invarianți ai discursului: *privirea* (văd) și sistemul conjugat al celorlalte simțuri alarmate și gonite frenetic spre stadiul suprem (starea de neodihnă, insomnia, mirosurile, zgomotele și infernul sonor al scenelor privite de la fereastra camerei de hotel). Așadar, alături de sintagma cu funcție determinantă, ca unitate a semnificantului și a unui multiplu semnificat *(«simt enorm și văz monstruos»)*, se adaugă, în momente care marchează creșterea tensiunii nervoase și degradarea spectacolului uman (scena animalului ucis și a femeii lovite), *«Sunt nervos; nu mai pot privi; dar tot ascult»* și, în sfîrșit, în clipa supremei respingeri, a refuzului unei lumi urîte: *«Pun mîinile la ochi și mă dau înapoi»*. Privirea refuză, precum și auzul, un spectacol care dezumanizează și comunică sentimentul grotesc-tragic al alienării ființei dintr-un teritoriu închis și ostil omului, frustrat, atacat și umilit perpetuu.

Structura narativă e decisă, prin urmare, de succesiunea semnificanților (unități sintagmatice funcționale) care alătură, alternează sau completează cele două ipostaze (văd — simt; enorm — monstruos). În seria legată de *«văd monstruos»* se înscriu: *«uliți triste»*, hotelul cu inscripțiile: *«Restaurant et Berărie»; «Cafenea et Confiserie»*, societatea care privește spre necunoscut *(«privirile»* care *«mă săgetează»)*, ochii copilului de vreo cinci ani; comentariul despre *«bestiile din menajerii»*; spectacolul *«străzii Independenții»* (fereastra camerei de hotel), maidanul, cafeneaua cu figurile ce se văd *(«În cafenea, un individ, aplecat cu pieptul pe biliard, cetește o gazetă deschisă mare pe postavul verde; într-un colț, doarme altul cu capul pe masă. Dincolo, în birt, sunt două femei și doi tineri; beau și rîd, lîngă ei pe o laviță, cîntă doi lăutari»)*; supoziția că se aude un cîntec obscen, după gesturile făcute (promiscuul și sordidul se insinuează pronunțat de pe acum). Urmează cele două scene (pînda și alungarea cîinelui, urmărite ca într-un reportaj senzațional, întrerupt, sacadat, dramatic; și scena cu femeia beată lovită de gardian) *văzute*, înregistrate în primul rînd prin privirea avidă de un dureros sentiment al dezumanizării. În cealaltă ipostază, *«simt enorm»*, consemnăm ulițele triste *(«miroase a scăpătare»)*, căldura camerei și mirosurile ce se interferează cu nervozitatea crescîndă a naratorului, zgomotul celor care amenință și lovesc cîinele, stigătul înjunghiat al animalului, exacerbarea insomniei, scena dintre femeie și sergent (auzită și văzută), lumînarea din cameră, ploșnițele *(«Un popor întreg, ca la un plebiscit»)* și verbele care subliniază ca un leit-motiv neodihna din primul enunț al nuvelei *(«să dorm»)*.

Prin înscrierea lor pe axa sintagmelor-cheie, cuvintele și semnele, generate de secvențele verbale, construiesc un univers. Este universul caragialean al tragicului și al urîtului, al grotescului și al parodicului, al caricaturalului și al clownescului. Ele există într-o gramatică de o rigoare excepțională. Naratorul participă la nașterea unui discurs unde totul se concentrează și se polarizează în jurul unor unități secvențiale definitorii ca semnificat suficient sieși. Într-un montaj ca de mare reportaj (itinerarul) și prin juxtapunerea scenelor principale, scriitorul ne invită la o aventură extraordinară în lumea urîtului. Măștile naratorului sunt, în consecință, lucrate și pictate într-o cromatică a lumilor posibile inventate. El, naratorul, e prezent în această lume, cu zîmbetul (la început) său, cu exasperarea și cu ironia acidă, cu gustul ineluctabil pentru parodie și, mai cu seamă, cu privirea îndreptată spre o biată umanitate. Ea este obiectul acestei călătorii într-un infern care poartă, simplu și înșelător, numele de *Grand Hôtel «Victoria Română»*, una dintre capodoperele lui Caragiale.

---

[6] Gérard Genette, *Discours du récit*, în *Figures* III, Éditions du Seuil, 1972, p. 77—182. Pentru textul din *Grand Hôtel «Victoria Română»* am apelat la volumul I din *Opere*, p. 74—78, cu firești transcrieri, potrivit ortografiei curente azi.

TIMPUL LĂUNTRIC LA REBREANU

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Tentația de a încerca să-l interpretez pe Rebreanu dintr-o perspectivă critică a «profunzimilor» am resimțit-o citind studiile lui Georges Poulet asupra «timpului omenesc» *(Études sur le temps humain)*, încîntat dar și nedumerit cu cît lectura înainta. Observam astfel că autorii comentați strălucit de el erau în mare măsură moraliști (Montaigne, Fontenelle, Vauvenargues, Chamfort, Saint-Cyran, Fenelon, Amiel) sau gînditori iluștri ca Descartes, Pascal, Diderot, Rousseau, Michelet, Sartre. Alții practicaseră o literatură de analiză cu pronunțate preocupări reflexive (M-me de La Fayette, Benjamin Constant, Marcel Proust, Georges Bernanos, Julien Green). În sfîrșit, o a treia categorie era alcătuită de poeți : Scève, Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, Gautier, Guérin, Whitman, Mallarmé, Valéry, Char, Supervielle, Eluard, Perse, Reverdy, Ungaretti. La toți aceștia, se găseau ușor, bineînțeles, copioase considerații asupra timpului exprimate direct. Existența, înscrisă neapărat într-o durată, constituie o temă frecventă de meditație pentru spiritele cu înclinații filosofice. Analiștii sînt împinși fatal să vorbească de așa ceva, explicînd procesele sufletești prin care trec eroii lor. Foarte mulți poeți, încă de la Horațiu, au dat o expresie lirică sentimentului scurgerii timpului și nu e, deci, greu să-i surprinzi pe Lamartine, Hugo, Mallarmé, Valéry sau Perse, împărtășindu-ni-l adesea. Poulet avea la dispoziție în asemenea cazuri suficiente mărturii nemijlocite ca să-și poată construi edificiul critic începînd cu ele, spre a ilustra diferitele moduri omenești de a trăi timpul și a-l conștientiza.

Cum va proceda, însă, acolo, unde această materie confesivă bogată îi lipsește — mă întrebam ?

Am constatat surprins că la autorii de teatru (Molière, Corneille, Racine, Marivaux) nu ezita să le atribuie cuvintele și gîndurile personajelor create de ei, ceea ce își lua libertatea să facă și cu romancieri «obiectivi» ca Stendhal, Balzac, Flaubert sau Bernanos.

Procedeul naște semne de întrebare, pentru că bunăoară, strigătul Clytemnestrei: «*Barbares arrêtez : C'est le pur sang du Dieu qui lance la tonnerre*» *(Iphigénie*, acte V, scène IV) are o motivație psihologică foarte specială și precisă, îl scoate o mamă căreia grecii vor să-i sacrifice fiica, prin urmare e abuziv a deduce din el frica autorului (Racine) ca nu cumva divinul să sufere o maculare în raporturile sale cu umanul. «*Ne aflăm aici* — scrie Poulet — *în prezența uneia dintre terorile cele mai indefinisabile și cele mai profunde care se află în străfundul tuturor religiilor ; teama că în contactul între divin și uman, care este religia însăși, există divinitate ; teama ca nu cumva astfel intangibilul să devină tangibil, clarul să devină obscur și puritatea murdărie*».

Pînă la un punct, totuși, procedeul are o justificare. Distincțiile pe care le-a stabilit cu finețe, poetica modernă, permit să identificăm punctul unde generalitatea, elevația speculativă și forma aforistică ne arată că autorul vorbește prin gura personajului. Vocea romancierilor auctoriali, ca Balzac sau Stendhal, mai ales, se lasă distinsă cu o claritate superioară.

Cum s-ar descurca însă Poulet în cazul prozatorilor care împing obiectivarea pînă la o aproape totală «impersonalizare» ? Ce ar face cu un Rebreanu, de pildă ? Iată motivul care m-a ispitit să verific eficiența unui asemenea demers critic, dîndu-i drept obiect pe autorul *Răscoalei*. Confruntarea cu o dificultate maximă ar fi — am socotit — o dovadă de fecunditate. Dar m-a îmboldit, ca să fiu sincer, și altceva :

Dacă Rebreanu înregistrează azi o scădere de simpatie din partea unor critici — și poate chiar în rîndul cititorilor — este pentru că realismul său consecvent (așa se crede) explorează doar natura strict sensibilă a lumii, *rămînînd opac la* orice scapă simțurilor noastre. I-a lipsit dimensiunea perceptibilă ochiului minții, sau, altfel zis, universul său, prea strivit de un determinism crîncen, nu lasă destul loc imaginației. Trimițînd fără echivoc la o realitate comună, familiară, literatura lui ar reduce considerabil șansele unor lecturi productive, amatoare de speculație. În epoca noastră, cînd gustul pentru ele face ravagii, aceasta e o obiecție extrem de gravă, întrucît riscă să-l relege pe Rebreanu în rîndurile autori-

lor fără «priză» actuală, «depășiți», «nemoderni».

Cum cred exact contrariul, mi s-a părut foarte utilă în momentul de față orice demonstrație convingătoare a «profunzimei» lui Rebreanu. Intuiția aceasta a avut-o de mult Lucian Raicu și monografia sa, închinată romancierului, dovedește cu prisosință o atare preocupare.

*

Esențial pentru Poulet este de a pătrunde în intimitatea unei gîndiri și aceasta nu se poate realiza decît printr-o *identificare*. El îi dă integral dreptate lui Proust cînd spune : A citi înseamnă *«a încerca de a recrea în tine însuți ceea ce a simțit un maestru»*

Dar cum ajungem să ne lăsăm stăpîniți de o gîndire străină și să fim siguri că am înfrînt rezistența spiritului nostru la o atare acaparare, făcîndu-l absolut permeabil ? Desigur, printr-o mișcare sufletească participativă, care e, în ultimă instanță, însuși efectul farmecului lecturii. Numai acolo unde el funcționează cu adevărat, ne simțim integral captați, altfel se instaurează o distanță netă între noi și text. Avem însă oare certitudinea că, practicînd identificarea reclamată de Proust, ajungem efectiv în intimitatea profundă a gîndirii pe care ne-o însușim ?

Poulet evită cu o mare suplețe intelectuală să emită orice regulă precisă de urmat în acest domeniu gingaș. Autorul *Studiilor asupra timpului omenesc* distinge — e adevărat — în mișcarea «cogito»-ului pe care și-l însușește, un «point de départ», un «instant de passage». Dar Poulet fuge mereu de o tratare sistematică a problemei abordate, refuză a ne recomanda o *metodă* a cercetării ei. Unde vrea criticul să ajungă o aflăm, totuși, mai limpede : spațiul, «profunzimii» s-ar afla dincolo de orice operă distinctă, în ceva care le este comun acestora, *preexistînd* nașterii lor și alcătuind o anume imagistică obsedantă. Poulet este aici de acord cu afirmația lui Bachelard că *«orice realitate tematică importantă este legată de o experiență originară»*. Dar, spre deosebire de psihanaliști, ea presupune — conform convingerii sale — ivirea conștiinței și nu o stare care i-ar fi anterioară.

«Nașterea noastră veritabilă — socotește Poulet — *are loc abia în clipa cînd luăm act de noi înșine și eul nostru începe, concomitent, să se situeze într-o ambianță alcătuită de timp, spațiu, număr și relație cu lumea înconjurătoare. Ca să ne putem umple cu imagini, trebuie să posedăm mai întîi un aparat mental care să ne slujească pentru a le forma și un spațiu spiritual care să ne slujească pentru a le instala. Oricine își face din primul moment o idee a sa despre timp, spațiu, cauză, număr etc. [...]. Contrariu cu ceea ce credea Kant, nimic mai puțin general în om decît activitățile lui categoriale. Timpul, spațiul, cauza, numărul, nu sînt pentru el numai o condiție inițială a gîndirii sale, sînt primele teme pe care această gîndire și le dă.*

În interiorul primului moment de conștiință se află condensate deja, în stare virtuală, subiectele care o vor stăpîni, o vor obseda» (Trois essais de mythologie romantique).

Dacă vrem să pătrundem în intimitatea unei gîndiri, să-i cunoaștem stratul profund, trebuie, așadar, să o surprindem punîndu-și o serie de chestiuni particularizate prin faptul că pot fi formulate doar la persoana I-a : Ce sînt ? Unde sînt ? Cînd sînt ? Pe cine iubesc ? Aici, nu răspunsul propriu-zis interesează — arată Poulet, ci *«inflexiunea însăși, inflexiunea proprie dată întrebărilor de cei care și le-au pus întîia oară»*.

Unde să descoperim însă o asemenea interogație în scrisul lui Rebreanu, parcă străin cu totul de ea, după cîte ne-am obișnuit pînă acum, să credem ?

Informația istorico-literară pe care n-o disprețuiește, ca auxiliar, nici Poulet, s-ar putea să fie aici binevenită și să îngăduie o mică stratagemă utilă.

Știm astfel un lucru curios : Rebreanu este autorul a trei capodopere, recunoscute ca atare de aproape întreaga opinie critică — *Ion, Pădurea spînzuraților* și *Răscoala*, preferințele lui însă nu mergeau către nici una dintre ele, ci se opreau asupra unui roman inferior lor : ...*«mie, din tot ce am scris pînă acum* — declară Rebreanu — **Adam și Eva** *mi-e cartea cea mai dragă. Poate că într-însa e mai multă speranță, dacă nu chiar o mîngîiere, pentru că într-însa*

Mai recent, și N. Balotă și-a îndreptat atenția, cu o identică țintă, către «vocația tragică» a lui Rebreanu.

Dacă lucrurile stau așa, oare «profunzimea» scriitorului n-ar avea șanse să dobîndească o evidență sporită într-o interpretare care vizează tocmai astfel de zone ale existenței și travaliului creator ?

viața omului e deasupra începutului și sfîrșitului pămîntesc, în sfîrșit, pentru **că Adam și Eva** *e cartea iluziilor eterne». (Mărturisiri. „Amalgam").*

Am, deci, dreptul să presupun că, indiferent de rezultate, romancierul și-a destăinuit aici, așa cum nu o făcuse nicăieri altundeva, intimitatea gîndirii sale. *Adam și Eva* — băgăm imediat de seamă — este o carte care exprimă practic niște reflecții deghizate asupra timpului și existenței omenești, fiindcă are ca temă, *metempsihoza.*

Eroul romanului, profesorul universitar de filosofie, Toma Novac, cade victimă unei crime pasionale; iubește o femeie, și soțul ei gelos, îl împușcă. În agonie, la spital, retrăiește fulgerător o serie de existențe anterioare, ca păstor indian, monarh egiptean, scrib asiro-babilonian, patrician roman, călugăr german medieval și medic francez în anii revoluției, toate încheiate tragic printr-o moarte violentă care vine să pună capăt unei dragoste pătimașe neîmplinite. Toma are astfel confirmarea credinței bătrînului profesor Tudor Aleman, cunoscut într-o familie amică. Eroul ascultase neîncrezător teoria acestuia, după care sufletul omenesc străbate șapte vieți în căutarea complementului său de sex opus, spre a-și regăsi integritatea originară pierdută. Acum are prilejul să verifice faptul pe propria-i piele. În ultima clipă, lumina intensă din privirile lui Novac aduce dovada că împlinirea fericită s-a produs și sufletul pribeag și-a redobîndit eternitatea, așa cum susținuse Aleman, sosit la căpătîiul muribundului, spre a constata experimental confirmarea lucrului pe care îl susținuse.

Rebreanu explică geneza romanului său printr-o întîmplare stranie, trăită în septembrie 1918, la Iași : *«Pe strada Lăpușneanu, pe o răpăială de ploaie, am întîlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari, parcă speriați, care mă priveau cu o mirare ce simțeam că trebuie să fie și în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deși îmi dădeam perfect seama că n-am mai văzut-o niciodată. Din toată înfățișarea ei, înțelegeam că și ea avea aceeași impresie. Am trecut, privindu-ne cu bucurie și curiozitate, ca și cînd ne-am fi revăzut după o vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă, deși am dorit-o amîndoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuși n-am reținut decît ochii și mai mult privirea. După ce am trecut cîțiva pași, mi-a părut rău că nu m-am oprit și am întors capul. Făcuse și ea aceiași mișcare, îndemnată desigur de același imbold. Pe urmă a dispărut pentru totdeauna. Aceasta este scena. Era primul caz pentru mine de acel „déjà vu" despre care vorbesc teozofii și toți adepții mistici ai reîncarnării. Mă simțeam fericit și mișcat. Pînă ce am ajuns acasă, în str. Păcurari, am și botezat-o pe necunoscuta mea cu un nume romanțios, iar din întîlnirea cu ea am turnat repede o nuvelă cu o reîncarnare cam ciudată, fiindcă întrebuințam o viziune avută cu mulți ani înainte, tocmai prin clasa a cincea de liceu, adică în vîrsta critică a primelor efuziuni lirice»* (conferința răspuns).

Infatigabilul N. Gheran a descoperit și această încercare a scriitorului, probabil schița *Mîrza* (Ms. 2535, f. 30 și 31, *Opere*, 6). Viziunea de care amintește Rebreanu, ar fi avut-o la 14 ani, într-o criză de friguri *(Mărturisiri).* Nu cu mult înainte suferise o cruntă decepție sentimentală. Licean, la Bistrița, se amorezase nebunește de ingenua unei trupe maghiare care dăduse cîteva spectacole în localitate. Făurea tot felul de visuri în ceea ce o privea, o urmărea pe stradă după ce părăsea teatrul și pornea spre casă. Dușul rece survenise cînd, luîndu-și inima în dinți și bătînd la ușa ei, îl întîmpină un locotenent mustăcios cu tunica descheiată.

Viziunea din timpul febrei era foarte puțin realistă. Adolescentul se afla în parcul unui castel, îmbrățișînd *«o fată superbă»* îmbrăcată ca în piesele istorice. Lucrurile luau însă o turnură nefericită. Apărea tatăl fetei, *«un conte furios»* care, strigîndu-i : *«Nemernicule, ai îndrăznit să pîngărești pe fiica mea! Acum trebuie să mori!* — îl azvîrlea cîinilor săi de vînătoare ca să-l sfîșie.

Schița *Mîrza* debuta cu senzația de «déjà vu» : *«Cine a fost? Cine? Cine? Vrui să mă iau după ea în vălmășagul Căii Vivtoriei. De-abia am zărit-o și totuși o simt în suflet, o văd parcă de mii de ori aș fi văzut-o. Poate că am văzut-o... Cînd? În altă viață? Care viață?»*

Toma Novac, întîlnind-o pe Ileana, cunoaște o tulburare identică:*«Zărise o femeie necunoscută la brațul unui bărbat necunoscut. O vedea numai din spate și totuși simțea că o cunoaște. Iuți pașii, trecu dincolo, pe urmele perechii străine [...]. Oameni nepăsători îi despărțeau, treceau, se îmbulzeau. Totuși privirile lor se găsiră. Ochii ei erau verzi,*

mari, cu o lumină tainică, moale și învăluitoare ca o îmbrățișare. Sufletul lui se înfioră pînă în temelii, parcă i s-ar fi lămurit deodată o lume în care pînă azi a bîjbîit ca orbul fără călăuză. Pe fața ei se ivi o umbră de uimire. Era semnul că în inima ei s-a petrecut aceiași revelație».

Senzația de *déjà vu* însoțește îndrăgostirea instantanee: *«Și totuși o cunosc de undeva... Am mai întîlnit-o»*, reflectează Toma Novac, după ce Ileana se pierde în mulțime.

Majoritatea episoadelor din *Adam și Eva* reeditează același fenomen psihologic, denumit științific „paramneza de reduplicare" (Pierre Janet. *L'Évolution de la mémoire et de la notion du temps*, 1928 ; v. și Ion Vitner : *Semnele romanului).*

Cînd o surprinde pe Navamalika, scăldîndu-se, lui Mahavira *«i se părea că vede o ceată de fecioare cerești cum le visase el altădată în poiana sfîntă».*

Apariția lui Isit la masa faraonului îl săgetează în inimă pe Unamonu. Numele ei, auzit pentru întîia oară îi umblă prin minte, *«într-un vîrtej sălbatec, parcă ar fi căutat urmele unei amintiri ascunse undeva în tainițele sufletului». «O cunosc pe Isit... De unde o cunosc?»* — se întreabă cutremurat Unamonu. *(Isit).*

Novicele Hans, devenit călugărul Adeodatus, trăiește ceva asemănător, privind o icoană a Maicii Domnului : *«Zugrăveala stîngace arăta un cap frumos de femeie, cu ochi mari, cu privirea blîndă și plină de mistere. Și ochii ei îl urmăreau necontenit, oriunde se mișca în chilie, parcă s-ar fi întors după el chemători și mîngîietori. Privirea lor cunoscută, parcă ar fi întîlnit-o de mult» (Maria).*

Atunci cînd Gaston Duhem o aude strigată în fața tribunalului poporului pe Yvonne Collignon, *«numele i se agață în minte ca o verigă într-un cîrlig potrivit de mult. Cunoștea numele, deși era sigur că nu l-a auzit niciodată. Își răscolea amintirile cu o stăruință care-l chinuia» (Yvonne).*

Din viziunea pe care o avusese romancierul în anii de liceu, persistă și ferocitatea sfîrșitului acestor întîlniri. Dacă în *Mîrza* îndrăgostitul pierise sfîșiat de cîini, Mahavira suferă supliciul jupuirii, o săgeată îi străpunge gîtul lui Unamonu, pe Gungunum, călăul îl decapitează, strivindu-i obrazul cu sandala, Axius își taie vinele, Adeodatus se autotorturează pînă la epuizarea fizică integrală, Gaston Duhem e ghilotinat, iar Toma Novac moare împușcat.

Un amănunt ne poate încuraja pe drumul apucat ; Poulet însuși ia ca «punct de plecare» amintirea vagă a unei alte vieți trăite cîndva mult înainte, în studiul: *Nerval, Gautier et la Blonde aux yeux noirs. (Trois essais de mythologie romantique).*

În plus, vorbind tot de geneza romanului *Adam și Eva*, Rebreanu face următoarea mărturisire, semnificativă: *«Se zice că omul numai cînd îmbătrînește începe să-și pună întrebări asupra începutului și sfîrșitului. Dacă e așa, eu am început să îmbătrînesc foarte de timpuriu, aproape de vremea cînd am avut viziunea pe care v-am povestit-o. De unde venim și unde mergem? Ce-a fost înainte de nașterea mea și ce va fi după ce voi muri ? Pentru ce sînt toate așa cum sînt ? Iată întrebări pe care mi le-am pus întotdeauna, la care am căutat totdeauna răspunsuri în mine însumi și afară, în cărți. Firește, răspunsurile nu le găsești niciodată, cel puțin nu atît de mulțumitoare, încît să-ți servească drept merinde pentru viața de aici și de dincolo».*

Confesiunea ni-l prezintă pe atît de închisul în sine Rebreanu, punîndu-și tocmai întrebările care — așa cum susține Poulet — preced travaliul imaginației.

În sfîrșit, romancierul arată că nu a respectat întocmai doctrina metempsihozei, deși s-a documentat abundent asupra ei. Printre cărțile consultate de Rebreanu în mod cert se numără : *Salambô* (Flaubert), *Sărmanul Dionis* și *Avatarii Faraonului Tlà* (Eminescu), *Le roman de la momie* (Th. Gautier), *Tragedia omului* (Imre Madách), *Pelerinul Kamanita* (Karel Gyellerup), *Rătăcitor printre stele* (Jack London), *Halima, Sakuntala, Ramayana.* De asemeni, autorul a căutat informații în numeroase lexicoane și lucrări de specialitate.

«...Teoria teozofică oficială — precizează însă Rebreanu — *nu-ți îngăduie mărginirile pe care le are o operă de artă. Teozofia tinde să devină o religie și chiar este pentru o mulțime de oameni. Romanul are nevoie de un conflict care să analizeze interesul. Și atunci încet-încet mi-am făcut eu singur o teorie potrivită cerințelor romanului închipuit.»*

E vorba, așadar, implicit aici de o opinie personală asupra vieții noastre privită sub raportul scurgerii timpului și — putem spera — a fi găsit astfel o cale către intimitatea gîndirii lui Rebreanu.

Primul lucru care pare să o fi obsedat e ideea de ciclicitate a existenței. «Paramneza de reduplicare» de sentimentul *retrăirii* anumitor momente. Viața ar cunoaște așadar o stranie *repetiție*, întorcîndu-se la împrejurări și evenimente petrecute cîndva de mult în trecut, chiar dacă aceasta e numai o impresie, conform explicației științifice a faptului. După teoria metempsihozei, sufletul fiind supus mai multor reîncarnări, o revenire are efectiv loc, indiferent de felul cum s-ar desfășura fiecare nouă existență.

Dacă e vorba, însă, și de recompunerea unității primordiale, *Athman*, alterată prin divizare (principiu al vieții fenomenale, presupunînd neapărat bisexualitatea și căderea din eternitate în *durată*), reîntîlnirea perechii care se caută sub diverse reîncarnări, implică o și mai pronunțată repetiție. Cel puțin așa se petrec lucrurile la Rebreanu, unde dincolo de învelișul teozofic, esențială rămîne *ciclicitatea* : «*De ce tocmai șapte* (cifra succesivelor reîncarnări n.n.) *domnule Aleman ?... De ce numărul sfînt ?*» — întreabă Toma (necredinciosul).

Aleman înlătură însă această posibilă obiecție, abandonînd repede amănuntul ritualistic.

«*Crezi că numărul are o importanță atît de mare?, răspunde bătrînul neclintit. Eu cred că șapte, fiindcă șapte e un număr considerat sfînt în toate timpurile, la toate popoarele și în toate ocaziile. D-tale nu-ți ajunge explicația asta? Nu te obligă nimeni să o primești. Adoptă orice număr vrei ! Nu numărul, ci principiul e totul !*»

Romanul lui Rebreanu prezintă destule puncte neclare din punctul de vedere al teoriei metempsihozei propriu-zise. Dacă numai într-a șaptea existență bărbatul întîlnește femeia care întrupează perechea lui sufletească, așa cum susține Aleman, pe ce se bazează senzația acelui *déjà vu* în cazurile anterioare ? Dar poate pentru că, pînă la episodul *Ileana*, celelalte interzic unirea partenerilor, unul din ei, cînd nu chiar amîndoi, pierind înainte de a o realiza. Așa s-ar explica nevoia altei reîncarnări. În episodul final conjuncția izbutește, dar e greu de înțeles cum are loc atunci restabilirea unității sufletești inițiale, cîtă vreme protagonista nu moare și rămîne sortită, deci, să continue periplul existențelor succesive.

Rebreanu trece ușor peste astfel de întrebări, tocmai fiindcă îl preocupă să pună în evidență cu precădere, *ciclicitatea vieții*. Își forjează, în consecință, o teorie a metempsihozei conformă cu necesitățile lui — după cum spunea. Grație ei în *Adam și Eva* acel *déjà vu* capătă sentimentul unui *déjà vécu*.

O imagine ciclică a timpului îl urmărește pe Rebreanu și în alte scrieri ale sale. Au remarcat-o și alți comentatori, ceea ce ne scutește să mai stăruim.

E interesant poate să observăm însă cum intervine ea. G. Călinescu o surprindea la nivelul speciei unde ar fi motivată tipicitatea vieții rurale. Aceasta, nu insul în existența lui individuală, trăiește repetiția «*calendarului sempitern al satului*». Ajunsă fată de măritat, Ghighi, inițial o copilă zburdalnică, se comportă exact ca Laura. Așa cum dînsa nu-l acceptase întîi pe George Pintea, pentru că era prea mic de statură și, prin îndeletnicirea preoțească, sub visurile ei (altceva ar fi fost medicinistul Aurel Ungureanu), sora mai mică intră la rîndu-i în rolul celei mari : Nu vrea să audă nici în ruptul capului de învățătorul Zăgreanu (timid și cu o slujbă modestă). Amîndouă fetele suferă, plîng, își străbat succesiv scurta criză sentimentală, ca să devină apoi soții devotate. În această nouă ipostază încep să semene tot mai mult cu mama lor.

La fel, Ion repetă într-o bună măsură comportarea lui Vasile Baciu, care neavînd pămînt, a luat o fată bogată și urîtă pentru a-l ridica deasupra nevoilor aducîndu-i ogoare, casă și vite. Autorul ne și spune : «*Cum a fost dînsul în tinerețe* (tatăl Anei), *așa e feciorul Glanetașului azi*».

Lucian Raicu descoperă la Rebreanu o ciclicitate mult extinsă. Ea poate fi identificată chiar în construcția romanelor. *Ion* începe și sfîrșește cu descrierea drumului care duce din șosea către satul Pripas, unde s-au desfășurat faptele narate. Romancierul susținea într-o mărturisire des citată că a urmărit deliberat o construcție circulară spre a întări iluzia realului, cititorul fiind readus la sfîrșit, exact acolo de unde intrase în lumea ficțiunii și împins astfel a o îngloba propriilor lui amintiri.

Dar tot Rebreanu nota cu alt prilej în jurnalul său : «*eu, niciodată, cînd m-am așezat să încep un roman nu am avut materialul organizat ! Am pornit cu un haos în suflet, care urma să se organizeze singur în fața hîrtiei albe*».

(*Jurnal*, Vineri 1 ianuarie 1937). Și cîteva luni mai tîrziu scria același lucru : «*Materialul îl am în minte ca și* **Răscoala** — *un haos care nu se ordonează decît în fața hîrtiei albe*». (Miercuri, 7 iulie 1937).

Preferința pentru construcția circulară a intervenit, poate, adeseori, și dintr-o reprezentare ciclică a cursului vieții, dincolo de o voință tenace, arhitecturală, «faraonică», așa cum s-a afirmat. *Pădurea spînzuraților* începe și sfîrșește cu o scenă de execuție prin ștreang. În *Ciuleandra*, Puiu Faranga își ucide soția, avînd impresia că ea îi strigă cuvinte insultătoare, auzite numai de el și pentru aceasta o sugrumă țipînd : «*taci, taci, taci*» Scena se repetă oarecum în sanatoriu, unde eroul visează că e ocnaș la salinele din Tg. Ocna și alt deținut îi repetă ceva batjocoritor. Infuriat, vrea să-i sfarme capul cu ciocanul, urlînd iar : «*taci, taci, taci, taci*».

În final, reeditează efectiv gestul asasin inițial, năpustindu-se acum asupra doctorului Ursu, pe care vrea să-l strîngă de gît. Cuvintele «*taci, taci, taci*», răcnite furios revin. Bătrînul Faranga îi spune fiului său, la un moment dat : «*Nu te-am adus aici* (în sanatoriu n.n.) *ca să sfîrșești acolo unde puteai să începi*». Dar tocmai aceasta se întîmplă. La originea dragostei eroului pentru Mădălina a stat fascinația exercitată asupra lui de un dans popular, *Ciuleandra*, a cărei violență reținută Rebreanu o descrie amănunțit. Cînd înnebunește cu adevărat, la capătul romanului, Puiu pornește să joace pe obsesiva melodie, într-o exaltare dementă, fără să se mai poată opri.

Primele pagini din *Răscoala* relatează o convorbire la plecarea unui tren, iar ultimele, de asemenea. Capitolele romanului *Jar* poartă numele lunilor anului, *Octombrie*, cea cu care istorisirea debutează, repetîndu-se în final.

Obsesia construcției circulare o regăsim pînă și în piesele de teatru : *Cadrilul* o subliniază chiar în titlu, iar *Plicul* o realizează într-o manieră comică, a reproducerii actului mituirii pe cale «oficială».

Dar nu la nivelul acesta impersonal e de căutat o obsesie a ciclicității existenței în sensul pe care i-l dă ideii Poulet, ci în însăși desfășurarea destinelor individuale .Puiu Faranga retrăiește personal «revenirea» unui moment de viață capital, procesul avînd aici o semnificație mai adîncă. Nu altceva se întîmplă și cu Ion. De fapt, întreg romanul, așa cum l-a conceput Rebreanu, lăsînd să vorbească pe rînd «glasul pămîntului» și «glasul iubirii» vine să confirme inexorabila reîntoarcere. Ion revine la Florica, mînat de o forță mai tare ca dragostea pentru pămînt și piere din pricina acestei ultime patimi, covîrșitoare. La nivelul unei conștiințe superioare de sine, timpul ia în experința interioară a eroului o formă circulară. După întreg zbuciumul existenței sale, el sfîrșește prin a se întoarce de unde a plecat.

Personajul, care poate fi considerat cu maximă îndreptățire drept port-voce pentru Rebreanu, e fără îndoială, Titu Herdelea. Autorul a turnat în el foarte multă materie autobiografică, precum se știe, și — pînă cel puțin la o anumită vîrstă — eroul are numeroase date comune cu creatorul său. Titu joacă un rol decisiv în drama lui Ion ; el precipită hotărîrea flăcăului, cînd acesta stăruia într-o încăpățînare obtuză, fără să descopere însă cum poate să-și realizeze țelul : «*Trebuie să iau pe fata lui Vasile Baciu, domnișorule !*» spune Ion. Titu aruncă o vorbă, necîntărind bine ceea ce spune (autorul menționează că «*în realitate nu prea înțelegea nici încăpățînarea lui Ion de-a o lua pe Ana și nici pe a lui Vasile Baciu de a nu i-o da*») :

«*Dacă nu vrea să ți-o dea de bună voie trebuie să-l silești !*», zise Titu, «*după un răstimp de gîndire, nehotărît puțin, ca și cînd ar fi vrut să vază cum i-ar primi Ion vorbele*».

Cuvintele acestea constituie o adevărată revelație pentru erou : «*I se păru că în minte i s-a deschis deodată o dîră luminoasă care îi arată lămurit calea*» — notează Rebreanu.

«*Poți să-l silești ? Ai cum să-l silești ?*», întreabă Titu neînțelegînd tăcerea flăcăului.

— «*Pot, domnișorule*» izbucnește Ion, «*aspru, cu amenințare în glas*».

Fără voia expresă a lui Titu, vorbele sale au declanșat decizia obscură care va pecetlui soarta personajelor principale.

Feciorul învățătorului Herdelea retrăiește, într-un fel, momentul către sfîrșitul romanului.

Ion vine iar să-i ceară sfatul. Acum, însă, îl interesează Florica : «*Pe cine vrei ? — întreabă Titu.*

— *Pe Florica — zice Ion, cu o lucire aspră în privire.*

— *Care-i măritată cu George a Tomii ?*

— *Aia !*

— *De, Ioane, se vede că Dumnezeu ți-a dat cu o mînă moșia și ți-a luat cu cealaltă mintea !»* — îi replică Titu. *«Cît e satul de mare nu găsești tu decît pe nevasta lui George ?*

— *Nu-mi trebuie alta, domnișorule ! scrîșnește Ion, deodată furios și cu o hotărîre sălbatecă în ochii strălucitori».*

Întrebarea veche revine :

«— D-ta ce mă înveți să fac ?»

Titu îl sfătuiește acum să se astîmpere. Dar îndărătnicia obtuză a lui Ion, sortită să-l distrugă, își dezvăluie puterea inexorabilă, indiferentă la recomandările de cumințenie.

«Trebuie, domnișorule, trebuie ! — geme dînsul, stăpînindu-și focul, și — cîteva secunde mai tîrziu scuipă cu scîrbă, băiguind : — Lasă că știu eu ce-i de făcut».

Ciclicitatea timpului pune aici în lumină un lucru important : în repetiție a intervenit ceva degradant. Totul se regăsește, dar într-o ipostază inferioară, ca și cum mișcarea circulară ar fi suferit efectul unei entropii.

Cînd Ion îi cere sfatul pentru a doua oară lui Titu, Florica e măritată. Bărbatul ei o bănuiește, iar ceea ce dorește de astă dată eroul presupune un adulter. Inițial, Ion avea o anumită candoare de sălbăticiune, el voia pămînturile lui Baciu, dar nu-i trecea prin cap să săvîrșească neapărat o ticăloșie spre a le dobîndi (sugestia acesteia i-o dă Titu). Mai mult, dacă nu ar fi sedus-o pe Ana — putem presupune — rămînea sărac, dar avea măcar o compensație, a dragostei împlinite.

În momentul de repetiție, iubirea pentru Florica a devenit la Ion o patimă carnală care nu se lasă stăpînită și izbucnește furioasă, nerușinată, împotriva tuturor legiuirilor.

Inițial, avea de ales între avere și dragoste. Acum îl așteaptă fie o singurătate mohorîtă, fie sfîrșitul crunt către care se îndreaptă pînă la urmă.

Degradarea e prezentă și în voiajul care intervine repetitiv la sfîrșitul romanului *Răscoala*, dacă ne gîndim la ceea ce avusese loc la Amara, ținta călătoriei, unde bătrînul Iuga a pierit strivit sub călciiele țăranilor furioși, Nadina a fost ucisă și ea, după ce Petre Petre a siluit-o, armata a tras asupra oamenilor, omorîndu-i cu sutele.

Rogojinaru îi spunea lui Grigore Iuga în discuția din tren de la începutul romanului : *«D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa ! Ori îl cunoașteți din discursuri și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, cînd în realitate e numai rău, prost și leneș».*

Pe peron, în final, personajul reia aceleași reflecții : *«Nu vă spuneam eu că țăranii sînt ticăloși ?... V-aduceți aminte».*

Și cînd, enervat, Grigore Iuga îl întrerupe : *«Dacă noi nici dintr-o nenorocire ca asta nu învățăm nimic, atunci...»*, Rogojinaru răspunde imperturbabil : *«Adică ce să-nvățăm, cocoane ?... A-i ține mai bine în frîu ori a-i lăsa să ne măcelărească pe toți cum porniseră ?... Nu, nu, cucoane : Aruncați în foc cărțile cu teorii și începeți a vedea pe țărani așa cum sînt și cum s-au arătat chiar acuma !... Lăsați-i să muncească, nu-i obișnuiți să aștepte să le dea statul ce nu sînt în stare să agonisească ei prin muncă !... Să nu credeți că țăranul va fi vreodată mulțumit. Dacă mîine îi dați pămînt de pomană, pe urmă bani de pomană... veșnic cîte ceva !...“*

Ceea ce putea fi inițial doar inconștiență sau cinism, sună acum sinistru, marcînd distanța enormă parcursă de universul romanului în procesul degradării, la care a fost supus.

(Continuare în numărul viitor)

LUCIAN BLAGA ȘI VALOAREA ONTOLOGICĂ A CREAȚIEI

I. CHEIE-PANTEA

Într-unul din aforismele destul de numeroase, pe tema creației, L. Blaga face următoarea mărturisire, revelatoare pentru sensul gîndirii sale filosofice : *«Personal mă simt o „existență creatoare“. Toată filosofia mea este un sprijin teoretic pe care-l dau acestui fel de existență»*[1]. Și, spre a ne menține în ambianța confe-

[1] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, ediția Dorli Blaga și George Gană, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 203.

siunii, să mai citäm un aforism, ceva mai lung, dar lămuritor pentru ceea ce vom vedea că trebuie să înţelegem prin conceptul de *existenţă creatoare*: *«Cei mai mulţi oameni se trezesc la un moment dat cu sentimentul că „există"; acest sentiment este pentru cei mai mulţi suficient să le comunice şi sentimentul sănătos că au drept la existenţă, sau chiar toate drepturile. Sentimentul meu, în această privinţă, a fost din păcate cu totul altul. Încă din adolescenţă am fost purtat de sentimentul că „exist", dar că numai „creaţia" îmi poate da şi un drept la existenţă»* [2].

Dacă numai creaţia justifică dreptul la existenţă, cum trebuie să interpretăm atunci modul de fiinţare al celor lipsiţi de conştiinţa acestui adevăr? Ca pe o existenţă pur vegetativă, inocentă vieţuire paradisiacă, în afara altor preocupări decît nevoia autoconservării biologice? Evident că nu, deoarece, în acest caz, am rămîne în sfera animalităţii, omul, prin însăşi natura sa existenţială, manifestîndu-se ca fiinţă creatoare. Sîntem constrînşi, deci, să le acceptăm tuturor oamenilor virtutea creativităţii, în ciuda faptului că cei mai mulţi sînt privaţi de sentimentul acestei dimensiuni. Semnificaţia deosebirii dintre cei ce au conştiinţa vocaţiei creatoare şi cei ce o posedă în stare latentă o vom analiza-o ulterior; deocamdată, să vedem, pe scurt, care este, în viziunea lui Lucian Blaga, statutul ontologic al omului, ce anume singularizează fiinţa umană în raport cu celelalte vieţuitoare.

Filosoful respinge, ca neadecvată şi simplistă teza după care omul şi-ar datora specificul doar împrejurării că *«există în lume»*. Materialitatea nemijlocită a lumii, întreaga urzeală a datelor ei, nu poate satisface *«capacitatea existenţială a omului»*, care, din chiar momentul afirmării sale ca *om*, a simţit necesitatea transcenderii imediatului. Trecerea din orizontul lumii concrete în orizontul misterului coincide cu ceea ce Blaga numeşte *mutaţia ontologică* şi care, de fapt, consacră actul însuşi al antropologizării omului. Să precizăm că în această mutaţie nu se realizează o abandonare efectivă a realului, omul continuă să locuiască în concret, dar pentru conştiinţa sa imediatul îşi pierde valoarea absolută devenind semnul unui «dincolo», simptomul *misterului*. Se postulează, aşadar, un soi de *«amfibism al conştiinţei»*, privilegiu în virtutea căruia omul *«posedă latitudinea de a respira cu alternanţe de accent în două orizonturi cu totul diferite»* [3]. Odată situat în orizontul misterului, omul îşi descoperă şi apetitul *revelării* acestuia, astfel încît noua sa poziţie ontologică se va defini de acum încolo ca *«existenţă în mister şi pentru revelare»*.

Două sînt căile pe care conştiinţa poate accede la revelarea misterului: prin *«acte de cunoaştere»* şi *«acte plăsmuitoare»* sau, mai limpede spus, prin cunoaştere şi creaţie. Cercetînd lucrurile mai adînc, constatăm însă că, în esenţă, creaţia îşi adjudecă şi prerogativele cunoaşterii, deoarece ea nu este altceva decît *«încercarea de a revela un mister»* [4]. Ideea, frecvent reluată de Blaga în lucrările de filosofia culturii, este argumentată clar în teoria despre *metaforele revelatorii*. Aceste metafore, consideră filosoful, au un rost ontologic inseparabil de condiţia omului, se nasc din însuşi modul specific uman de a fiinţa, adică din *«existenţa în orizontul misterului şi al revelării»*. Cîtă vreme n-a avut conştiinţa misterului, omul s-a folosit exclusiv de *metaforele plasticizante*, care aveau menirea să dea *«carnaţie concretă»* unor realităţii abstracte, să satisfacă exigenţele unui subiect ce se complăcea încă într-o existenţă de tip vegetativ-paradisiac. Cînd s-a produs însă mutaţia ontologică şi spiritul a început să simtă tot mai acut nevoia irepresibilă de a-şi revela tainele lumii, a apărut metafora revelatorie, ca şi *mitul* (cel *transsemnificativ* îndeosebi!), *«Una din cele mai interesante şi invoalte înfloriri ale metaforicului»* [5].

Metaforei revelatorii Blaga îi atribuie, pe lîngă funcţia cognitivă, şi o capacitate creatoare, metaforicul impunîndu-se astfel ca unul din aspectele *sine qua non* ale *«plăsmuirii spirituale»*. Or, înzestrarea metaforei cu un rol atît de decisiv în procesul de creare a culturii legitimează definiţia omului ca *«fiinţă metaforizantă»* şi întăreşte afirmaţia că, văduvit de binefacerile creaţiei, omul s-ar dezantropologiza. Sau, într-o mai riguroasă şi apăsată exprimare a filosofului: *«Cultura ţine de om în mod absolut şi intră constitutiv în definiţia acestuia: „omul este fi-*

---

[2] *Ibidem*, p. 177.

[3] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1939, p. 34.

[4] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969, p. 386.

[5] *Ibidem*, p. 289.

ința metaforizantă" ; adică omul este : 1) existența în orizontul misterului : 2) care mod atrage după sine inevitabil încercarea revelatorie, adică actul creator de cultură... Cu alte cuvinte omul nu va putea fi lipsit de sfera culturii, fără de a înceta să fie „om". Exodul din cultură ar duce la abolirea umanității ca regn» [6].Asigurînd posibilitatea omului de a exista, cultura nu e deloc un lux, o podoabă la care acesta poate sau nu să renunțe după voie, ci un implicat al însăși împlinirii sale ca *om*, *«clipa promițătoare de tragice măreții»*, căci, prin mutația ontologică ce s-a produs, în lume s-a instaurat un nou mod de a exista, *«mai profund și în aceeași măsură mai riscat...»* [7]. Este mai riscat acest mod de existență pentru că sub incidența lui se declanșează destinul creator al omului, legea care-i investește pe toți indivizii cu calitatea de părtași la crearea culturii, chiar dacă — admite filosoful — numai contribuția *unora* e activă, a celorlalți rămînînd doar receptaculară.

Operînd această necesară disjuncție, Blaga pregătește terenul pentru alta, mai dramatic-semnificativă, pe care o enunțase explicit în al doilea aforism citat la începutul însemnărilor de față : este vorba de deosebirea între marea masă a oamenilor, creatori prin destin, dar inconștienți de așa ceva, și categoria celor ce-și asumă lucid soarta, conștientizîndu-și vocația demiurgică. Cei dintîi se trezesc pur și simplu că există, fără să-și facă vreun scrupul în privința drepturilor la existență, pe care le socot absolut firești ; ultimii, în schimb, își înțeleg rațiunea de a fi prin sentimentul exclusiv al *creației*, ei par să afirme, într-o parafrazare a formulei carteziene : *«creez, deci exist»*. La acești creatori de valori spirituale se gîndea Blaga atunci cînd amintea de *«clipa promițătoare de tragice măreții»*, sugerînd că existența lor e prin excelență tragică.

E cazul să precizăm aici poziția lui Blaga în raport cu cea a unor gînditori moderni referitoare la factorii ce determină irevocabil natura specifică a condiției umane. Vizîndu-i pe existențialiști în primul rînd, filosoful român constată că *«Gîndirea contemporană a animalizat întrucîtva omul prin consecințele, ce le scoate din așa-zisa „existență în lume". Pentru circumscrierea lirică a acestei existențe ni se oferă termeni ca „îngrijorare", „anxietate", etc. ceea ce iarăși nu este ceva specific uman»* [8]. Arătam, cu alt prilej (*Steaua* 5/1983), că Blaga acceptă valoarea unor astfel de conotații existențiale, fără să admită însă absolutizarea lor în definirea statutului ontologic uman. Și el vorbește, de pildă, despre semnificația morții în dialectica existenței, dar formulei heideggeriene *existență-pentru-moarte* îi opune pe aceea a *existenței creatoare*. Pe cînd Heidegger (și nu numai el !) conclude că în starea emotivă de angoasă se revelează cel mai autentic și mai pregnant esența condiției umane, Lucian Blaga demonstrează că suprema formă de *umanizare* a omului este *creația*.

Prin aceasta filosoful nu acreditează neapărat ideea unei existențe la adăpost de neliniște și suferință, dovadă ironia sa la adresa celor care, în naivitatea lor plată, văd creația ca pe o fericită echilibrare a tensiunilor vieții. Creația implică suferința și chiar mai mult decît atît, jertfa, ea este ca un blestem a cărui nimicitoare povară nu o pot duce și îndura decît eroii adevărați, căci *«„Existența creatoare" — citim într-un aforism — este o formă a „existenței eroice"* [9]». Respingînd morala dostoievskiană care, în spiritul creștinismului, predică fericirea în suferință, Blaga se arată dispus să-i recunoască suferinței un rol pozitiv, dar numai pe plan spiritual : *«mă refer la suferințele creatoare, — spune el — la acele cari se convertesc în bunuri, în valori spirituale»*. Și încheie apodictic : *«Numai „creația" legitimează o suferință* [10]. Pentru ca, în alt loc, să împingă mai departe consecințele acestei revelații atribuind plăsmuirii și o valoare soteriologică : creația nu numai legitimează, dar și *«răscumpără toate suferințele»* (s.n.) [11]. De aici pînă la «erezie» nu mai e mult, un pas doar, pe care Blaga nu ezită să-l și facă. *«Ce consolare, —*

---

[6] *Artă și valoare*, ed. cit., p. 24.
[7] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 367.
[8] *Ibidem*, p. 365.
[9] *Elanul insulei*, p. 177.
[10] *Ibidem*, p. 187.
[11] *Ibidem*, p. 205.

scrie el însufleţit de harul mîntuitor al creaţiei — *cînd ştii că din iniţiativă divină o salvare specială fiinţa omenească nu poate aştepta»* şi că *«Singura lucrare omenească ce poate să ţină loc de lucrare salvatoare* [...] este *„creaţia spirituală"»* [12]. De unde şi tulburătoarea mărturisire a «ereticului» : *«Nu cerul este promisiunea ce mi s-a făcut, ci creaţia»* [13].

În dramatismul acestei confesiuni se simt ecourile destinului lui Manole, sfînta nebunie creatoare a Meşterului care, orbit de patima zidirii, nu s-a temut să-i răspundă lui Bogumil, ce-l îndemnase la supusă credinţă : *«Fără de voie, pumnul se strînge împotriva credinţei astăzi şi totdeauna»*. Ca şi creatorul său, Manole ar fi putut spune că nu promisiunea cerului l-a determinat să jertfească tot ce avea mai scump, ci *creaţia, «dorul de a zămisli frumuseţe»*. Biserica trebuie oricum să se înalţe, chiar *«Dacă lăcaş de slavă nu va fi, să rămînă cel puţin semn de ameninţare ridicat de oameni împotriva puterilor»*. *Opera*, dar, este semnul forţei creatoare a omului, rodul binecuvîntat al nestinsei lui voinţe de plăsmuire.

Din legenda populară a extras Blaga semnificaţia şi valoarea existenţei creatoare pe care, apoi, în piesa *Meşterul Manole*, o va aprofunda şi nuanţa potrivit viziunii sale filosofice. Cum însă o analiză cuprinzătoare a acestei drame ,cu atît de bogate sugestii pentru înţelegerea destinului creator al omului, este acum imposibilă, ne vom limita doar la aspectul, deja enunţat în consideraţiile de pînă aici, privind statutul existenţial al omului comun în relaţie cu acela al geniului.

Teoretic, Blaga precizează că apariţia geniului a fost posibilă numai ca urmare a mutaţiei ontologice : *«Fără o schimbare a modului, planului, orizontului existenţial, cultura nu s-ar fi ivit niciodată, oricît geniu ar fi tresărit sub ţeasta umană»* [14]. Dar tot filosoful delimitează partea fiecăruia de contribuţie la crearea culturii, atribuindu-i geniului conştiinţa vocaţiei demiurgice şi implicit a existenţei tragice. Ceea ce în teorie apare rigid şi oarecum abstract, în piesă dobîndeşte forţa copleşitoare a faptului viu, trăit cu dramatică intensitate de cei chemaţi să împlinească «minunea». Ideea îi aparţine însă Creatorului, aşa cum zidarii ceilalţi, înfrăţiţi întru realizarea ei, o recunosc deschis : *«Ne-am făcut datoria cu iubirea cu care ne-am încîntat de biserica ta»*. Vrăjiţi de biserica lui Manole, zidarii i-au ascultat poruncile pînă cînd prăbuşirea repetată a zidurilor i-a convins de zădărnicia efortului ; atunci au refuzat să mai continue, socotind absurdă şi primejdioasă îndărătnicia Meşterului : *«Nu, Meştere, nu mai credem în nimic. Între orbi eşti cel mai orb. Vei rămîne singur, cufundat în vis vinovat»*. Zidarilor, prin urmare, Opera li se dezvăluie ca o vină ce provoacă ostilitatea «puterilor», de unde şi gîndul salvator de renunţare la ea. Meşterul însă nu poate accepta asemenea gînd deoarece, mărturiseşte el, *«am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel»*, în ciuda presimţirii că patima aceasta *«e pedeapsă şi e blestem»*. Tovarăşilor săi, care înţelegeau doar să muncească, fie şi cu dragoste, cum zic ei, pentru înălţarea bisericii, Manole le opune perspectiva jertfei creatoare : *«Cui nu i se răscoală sîngele gîndindu-se că munca a fost în deşert ? Dar făcut-am oare în afară de muncă — o jertfă — pentru zid ?»*

Conştiinţa necesităţii jertfei îi marchează Meşterului destinul tragic singularizîndu-l printre ceilalţi, dar nu pînă într-acolo încît frămîntările şi zbuciumul lui să rămînă fără ecou în sufletul oamenilor. Dimpotrivă, opera geniului său va avea un impact transfigurator asupra celor intraţi în zona ei de iradiere declanşînd un fenomen similar, pînă la un punct, celui din *Luceafărul* eminescian. Eminescu ne atrage în spaţii cosmice, într-o lume de idei şi simboluri abstracte, dar cititorului atent nu-i scapă desigur spiritualitatea înaltă a gestului hyperionic, pe care Constantin Noica o rezumă în concluzia : *«Şi dacă Luceafărul se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi „nemuritor şi rece", lumea aceea de jos a învăţat cu adevărat să-şi ridice privirile către el, sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul său cel strîmt, în care numai norocul o petrece* [15]. Lumina geniului dezmărgineşte, aşadar, orizontul muritorilor, îi subjugă pe aceştia cu sensul abia întrezărit al unei condiţii superioare şi le revelează umanitatea profundă, în veşnică tînjire după absolutul intangibil.

---

[12] *Ibidem*, p. 181.

[13] *Ibidem*, p. 205.

[14] *Trilogia culturii*, p. 367.

[15] Constantin Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 107.

La Blaga ideile își sporesc dramatismul, desfășurîndu-se într-un scenariu mai umanizat, care exclude atît detașarea superior-contemplativă a ființei transcendente, cît și împăcarea cu sine însuși a pămîntescului. Între Manole și tovarășii săi nu există distanța ce-l separă pe Hyperion de Cătălina. De altfel, unul dintre zidari îi și spune Meșterului : *«Am trăit așa de mult în același gînd și în aceeași grijă cu tine, că am început să-ți semănăm la înfățișare și pas»* ; pentru a încheia, totuși : *«Dar acum nu mai înțelegem ce vrei»*. Umanitatea îi apropie deci, gîndul Operei, ademenitor, îi unește, însă «nebunia» Creatorului și sacrificiul la care sînt chemați, zidarii nu le pot pricepe. Legătura lor cu Manole are un tîlc mai tulburător și mai profund decît aceea, senin-abstractă, ce persistă între Cătălina și Luceafăr, după ce fata își găsise liniștea în iubirea pajului.

Zidarii se simt victimele unui jurămînt și blestem, iar dezlegarea, cred ei, stă doar în puterea «vinovatului», a lui Manole : *«ne-ai biruit cu chipul mic al bisericei, și-acum n-o mai putem uita. Dezleagă-ne de amintirea ei. Că nu o mai putem uita»*. Spre marea lor uimire și durere, Meșterul își declină puterea de a sfărîma belciugele unui legămînt la care, de fapt, el nu-i obligase : *«Cînd v-am chemat — nu v-am legat. Numai în altă slobozie ați intrat»* (s.n.). Semnificația tragică a acestei *«alte slobozenii»*, în care au intrat de bună voie, n-o înțeleg, desigur, zidarii, dar Meșterul, respectiv scriitorul, *știe* că *«Pentru creația spirituală, pentru oricare, Libertate nu e numai o condiție, ci o substanță asimilabilă cu exigenul»* [16]. Așa stînd lucrurile, Manole nu putea să-i constrîngă pe zidari, să-i «lege», deoarece ar fi distrus «oxigenul» zădărnicind astfel nașterea Operei. Ceea ce a făcut însă Meșterul este altceva : i-a îmbolnăvit de «boala» lui, i-a vrăjit cu icoana bisericii pînă cînd aceștia nu s-au mai putut desprinde de ea : *«Suntem bolnavi de ea. O simțim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăieri, și totuși dorul de ea — e în noi ca un dor de casă»*. Din clipa în care *«dorul de casă»* s-a convertit în *«dorul de ea»*, zidarii au intrat în acea *«altă slobozenie»* asumîndu-și, pe nesimțite, alături de Meșter, povara *«existenței creatoare»*.

Blaga a văzut în drama personajului său expresia exemplară a ceea ce el numește *«metoda faraonică de a crea cultura»*, idee inspirată de filosofia vechilor egipteni conform căreia *«a crea»* înseamnă *«a-ți clădi un mormînt»*, ceea ce, prin generalizare, conduce la încheierea că *«o secretă piramidă trebuie să vedem în orice „operă"»* [17]. Legenda Meșterului ce *«și-a zidit soția sub pietre și var, pentru ca să înalțe biserica»*, ar tîlcui astfel, într-o viziune românească, *«ecoul crud al conștiinței sau presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea pe creator»* [18]. Cu alte cuvinte, povestea Meșterului Manole ilustrează însăși paradigma *«existenței creatoare»*, destinul tragic al celui damnat să plăsmuiască în conștiința suferinței și riscului.

Opera nu ucide dintr-odată, ci devastează încet, chinuitor *(«Lîngă voi pentru biserică zilnic mor»)*, iar Creatorul, supus acestui proces de lentă mortificare, știe că sfîrșitul va interveni doar la terminarea lăcașului *(«Moartea nu ne cheamă pînă cînd n-om fi clădit lăcașul»)*. Pînă atunci, nemiloasă, Opera îi soarbe viața picătură cu picătură lăsîndu-i, în cele din urmă, *«Numai un trup [...], care s-a rănit de spinii cerului. Trupul va mai întîrzia puțin în lumină, va mai porunci, va mai zbiera. O zi, două, mai tare — pe urmă tot mai slab, încă o zi»*. Odată lucrul isprăvit, se împlinește și legea ce spune că a crea înseamnă a-ți clădi un mormînt. Un mormînt «viu» însă, căci piatra și varul din ziduri s-au unit prin sîngele celei sacrificate, iar turlele strălucesc însufletite de viața celor ce le-au durat. *«Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi !»* exclamă întîiul zidar în replica ce încheie, semnificativ, piesa. Prezicerea lui Manole s-a confirmat : *«înfăptuirea bisericii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie»*

Dacă zidarii și-au pierdut rostul și — după mărturisirea unuia din ei, de acum încolo *«Nu vom ști cum să ne mai găsim un loc în viață»*, pe Manole patima zidirii l-a dus în moarte, căci el a jertfit totul. Închipuind lăcașul din bucuria vieții, l-a ridicat din suferința morții, iar acum, cînd «Minunea» s-a întrupat, Meșterul ascultă cîntecul din zid cu sentimentul că acolo *«E parcă viața toată, pe care încă o dată o încerc. E cîntecul obîrșiilor și al sfîrșiturilor în neschimbarea aceluiași cerc»*.

---

[16] *Elanul insulei*, p. 146.

[17] *Ibidem*, p. 112.

[18] *Trilogia culturii*, p. 366.

Devastînd ființa Creatorului și ucigîndu-l, Opera își revendică dreptul la o existență proprie, ea va dăinui, asemenea Naturii, dincolo de naștere și stingere, ca *«un cîntec de iubire împletit cu un cîntec de moarte»*. Ridicată prin singura voință a omului, fără *«sfaturi mai presus de fire»*, biserica lui Manole stîrnește mînia călugărilor care o califică drept *«întîiul lăcaș al lui Anticrist»* și cer, împreună cu boierii, osînda Meșterului. Dar, conștient că *«Cel ce creează nu simte nevoia mîntuirii»* [19], pentru că izbăvirea rezidă în însăși fapta sa creatoare, Manole, sfidînd cerul *(«...parcă s-ar certa cu cerul»)*, intră în neuitare aureolat de legenda soartei lui tragice.

NOTE LA O POETICĂ SADOVENIANĂ A SPAȚIULUI

Dan C. MIHĂILESCU

Cercetarea operei sadoveniene din perspectiva arhetipologiei imaginarului și subsumarea observațiilor făcute de-a lungul timpului asupra universului Operei sub unghiul temei mitice a Centrului focalizator energetic-spiritual și spațiu de inițiere noematică, — reprezintă una din cele mai pertinente căi de analiză viitoare a spiritualității autorului de Lume care a fost Sadoveanu. Motivul (tema sau modelul exemplar) al Centrului este, fără îndoială una din cele mai răs-bătute figuri mentale, arhetip obsedant pentru orice istorie sau filosofie a religiei, nucleu primordial al intelectului, sumă energetică a eului; analizat fie în sine, de către psihologia abisală — ca formă primară a spiritului — fie în multiplele sale ipostaze — cercul, roata, inelul, punctul mandalic, Edenul, Arcadia, ochiul, steaua, bomos-ul sacru, omphalosul, hora, etc, etc. — Centrul este punctul de origine și cel de ajungere al oricărei întreprinderi inițiatice: lumea zeilor, afundul mării, vîrful muntelui, mijlocul pădurii, al pustiei sau stepa, grota, irisul, luna lacul, cărarea și luminișul, podul palmei și Oudjat-ul, cakra din frunte și călcîiul, schitul în inima muntelui sau altarul de pe înălțimi, soarele și izvorul, gura și orizontul, rugul și cerul gurii, orașul sfînt sau plexul solar, ș.a.m.d., toate sînt imagini ale Centrului, infinită pulsație spirituală, *sumă* a gîndirii, a faptei, a visului și, în ultimă instanță, a creației de orice fel.

Creator prin excelență, purtător al Energiei des-făcătoare și atotunificatoare, Sadoveanu — ca și Dante, Eminescu sau Balzac — este cu siguranță autorul unei *lumi centralizate*, con-centrate în imaginea tainei și a osmozei căutătorului cu aceasta. Dacă ultimele cercetări (mai ales sclipitorul eseu al lui Al. Paleologu) au impus definitiv ideea lumii operei sadoveniene ca *operă de inițiere*, mutînd în chip esențial accentul de pe imaginea decorativă a operei, pe arhitectura profund culturală (intens spiritualizată) a acesteia, — nu este mai puțin adevărat că abia de acum înainte hermeneutica are sarcina de a redimensiona întregul corpus al operei sub unghiul acestor înnoitoare perspective. Nu numai *Baltagul*, *Creanga de aur* sau *Frații Jderi*, nu numai *Nicoară Potcoavă* sau *Ochi de urs* pot fi recitite ca trasee inițiatice, dar și povestirile sadoveniene avînd ca nucleu *vînătoarea* și *pescuitul*, ambele operații al căror profund statut ritualic (magic-paidetic) a fost demult lămurit. Departe de a fi niște simple și monocorde istorisiri grațios-decorative, simple amintiri sau elemente secundare față de operele amplu unitare, zecile și zecile de povestiri cu vînători și pescari consituie un corpus de intrare în tainele firii, tot atîtea căi către luminile nepieritoare ale Centrului, *pădurea și balta*, *luminișul și lacul* fiind exact spațiile sacre în care energia gîndirii intră în contact și în consonanță cu eternul și arhetipalitatea lumii. Centrele *spirituale* pe care *natura* le oferă, focare de trăire și revelare-desine a Privitorului, sînt — în cadrul povestirilor lui Sadoveanu — adevărate sume de energie, subliniind caracterul profund cultural și infinit cizelat al acestui uriaș artifex revelator, care este modelul *criptic-descriptiv* al gîndirii narative sadoveniene. Rîndurile de mai jos sînt, în acest sens, cîteva note la o poetică sadoveniană a spațiului sacru-inițiatic, un spațiu, în ultimă instanță, înzestrat cu puternice virtuți autoscopice.

*

Iată textul de la care credem că se cuvine pornit demersul asupra centrelor inițiatice din Povestiri: *«Se înșală cine crede că o priveliște e aceeași văzută în aceleași condițiuni; că răsăriturile, amiezile și amurgurile se repetă; că clipele curg monoton.* Cine e atent vede pururi altceva *(...) M-a interesat tot-*

[19] Elanul insulei, p. 200.

deauna orice peisagiu, în orice împrejurare, în oricare clipă a vieții (...) m-a interesat nu cu voința mea, ci numai printr-un fenomen de participare, osmoză și simbioză. Mă încorporez lucrurilor și vieții, *am simțirea că totul trăiește în felul său particular: brazdă, stîncă, ferigă, tufiș de smeură și tot ce pare nemișcător: faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face* să iau parte la viața tainică a stîncii, arborelui smeurei și ferigii». *(Ochii și urechile*, 1944, subl. ns.). Sublinierile vizează caracterul omo-logic al dialogului eu-natură („printr-un fenomen de participare"), încredințarea profundă în viața de taină a „tot ce pare nemișcător", precum și conștiința autorului că o astfel de operație osmotică presupune o anume cunoaștere, deci o inițiere în „viața tainică" a tuturor. Astfel, lungile peripluri de vînătoare, ceasurile de noapte petrecute în pîndă, rătăcirile pe canalurile Deltei, străbaterea „singurătăților" în orice timp al anului, lungile așteptări din păstrăvării sau hăituiala iepurilor, ș.a.m.d., totul face parte — în esență — cum ar spune Mircea Eliade, dintr-un „scenariu magicoritual", de-a lungul căruia au loc probele, încercările și, în final ajungerea concomitentă într-un *centru de peisaj* ca într-un *centru de sine*.

Odată stabilită necesitatea vitală a acestei „cunoașteri" de tip special, în egală măsură premisă și concluzie, să urmărim figurarea în cadrul povestirilor de vînătoare și pescuit ale autorului, a unor astfel te topos-uri revelatoare.

Există pretutindeni implicat în cadrul unor astfel de *peisaje esențiale* arhetipul locului sacru, situat deasupra timpului, acea „vale" sau „dumbravă" în care ajunge eroul din *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*. Un loc la care se ajunge — cum spune Sadoveanu — din întîmplare: *«Întîmplarea, care-i meșterul cel mai iscusit și mai tainic al lui Dumnezeu, mă adusese într-un peisagiu încîntător.» Întîmplarea* termen care-l fascinase și pe un Dan Botta, cel care-i extrăgea etimologia din așteptarea liniștită, a vechilor profeți, a haruspiciilor *in-templum*, adică în gura templelor deschise necunoscutei voințe a văzduhului. *Întîmplarea*, confundată aici cu un destin misterios, este, totuși, efectul unui îndelungat proces desfășurat la nivelul subconștientului, pentru care fiecare aflare constituie o apropiere în plus față de centrul inițiatic. În astfel de locuri totul pare a sta de-a pururi în nemișcare, fiecare element al spațiului fiind destinat Rămînerii. *«Gîrlele capricioase ale rîului; dumbrăvile de plopi, sălcii și arini, cîmpia grea de lumină pînă la pîcla vînătă a munților, toate le port încă în mine, intrate pentru totdeauna în ființa mea, intrate ca un filtru al vieții nemuritoare, din care încă mă împărtășesc pînă la acești ani tîrzii în care mă aflu. Basmul tinereții fără bătrînețe și al vieții fără moarte într-acele locuri trebuie să se fi zămislit...» (La apa Moldovei*, 1944). Astfel de locuri poartă la Sadoveanu numele magic de rezonanță profund inițiatică, de *singurătăți*, termen echivalent în mare măsură pentru blagianul *liniști*. Ele sînt fie suspendate în trecători de munte, fie țîșnesc brusc — ca o revelație în spațiul cugetării — în mijlocul unor „tăceri înfricoșate", în Deltă sau în codrul înghețat în arhetipalitate. Experiența unor astfel de întîlniri este unică și ea marchează o întreagă existență, devenind utopia esențială a persoanei, sursa necontenit generatoare de aduceri aminte: *«El, bătrînul, era tînăr cînd din întîmplare, a descoperit trecerea și s-a aflat dintrodată într-o singurătate înfricoșată.* Era acolo o lumină care curgea de sus — fără să se vadă soarele nicăieri. *În altă parte a muntelui, mugurii erau pretutindeni închiși; iar aici, în această lumină lină, mugurii toți de la mesteceni și de la tufari și smeurișuri erau deschiși;* așa că acolo se alcătuia un loc cald și blînd. *Ieșiseră ciutele în margini să pască. Iar cucoșii sălbatici zburau cu sunet din umbra din fund și veneau să se așeze la vedere, rotindu-se și fudulindu-se. Erau atîția cucoși, cît bătrînul s-a uimit și a vrut să-i numere; dar nu i-a putut în nici un chip număra (...) S-a dus acasă, s-a gîndit trei zile și trei nopți și a trimes răspuns domnului său de toate cele cîte văzuse. Așa că a venit domnul său ca să cunoască și el locul. A fost mare rușine pentru uncheșul cel bătrîn că n-a mai nimerit calea. A cercat unghiuri de trecere încolo și încoace; în nouă rînduri a cercat și n-a nimerit. A cercat în toți anii după acea și n-a mai nimerit pînă la bătrînețe.» (Raiul*, 1938, subl. ns.). Să observăm, acum că modul în care se ivește un astfel de spațiu-centrum este unul fantastic dar — cum Sadoveanu nu este interesat niciodată de fantasticul în sine — acesta derivă numaidecît în fabulos. Este aici deosebirea esențială ce-l separă pe Sadoveanu de alt prozator pentru care Centrul ca-

pătăt o însemnătate profund inițiatică, — Mircea Eliade. La Eliade, darul de *demonstrație* sui generis a *ideilor*, pe care îl au astfel de toposuri *naturale*, în care spațiul și timpul își abolesc devenirea, sacralizîndu-se și concentrînd astfel energii nebănuite în sufletul călătorului, — face ca naturalul să se esențializeze, accentul definitiv punîndu-se pe *tema* inițiatică. La Sadoveanu, aceasta este *implicată*, fabulosul conferind naturalului statutul de primă rezonanță. În pasajul de mai sus, nu atît *ideea* centrului utopic din care se face saltul în atemporalitate, interesează, cît însăși *posibilitatea existenței* unor astfel de experiențe unice. Iar faptul că lucrul este lăsat ră rămînă ca atare este un fapt definitor pentru apetența sadoveniană la misterul natural (pe linia Goethe—Blaga) și nu la fantasticul artificial, întreținut cu teorii metafizice. Aceste *dincolouri* interesează mai mult ca potență, decît ca exacerbare. De aici și liniștea teribilă ce domină aceste singurătăți. Pentru că supraabundența vegetativă (mugurii) și cea animală (fazanii), în lentoarea mișcărilor, nu face decît să amplifice paradoxal liniștea de început de lume pe care aceste spații o degajă. Să mai notăm apoi — în aceeași linie a misterului implicat, niciodată dezvăluit la Sadoveanu, întocmai ca acea blagiană „înțelepciune de grădină" — modul în care se punctează, numai, dar decisiv, apartenența centrului la o lume de valori ireală : „Era acolo o lumină care curgea de sus — fără să se vadă soarele nicăieri." În fine, ca *formă mentală*, locul, centrul acesta, prin atributele sale isichaste, de ocrotire și taină („cald și blînd") precum și prin vegetația exultantă și didinamica sa închisă, surdinizată, — trimite la *centrul matricial*, ca și la *figurarea imaginară a primordialității*. Nu e vorba deloc de un bucolism arcadic, oricît ne-ar impune o atare impresie elementele naturale, pentru că finalitatea și dialectica acestora este una de profundă *rezonanță spirituală* și nu de beatificare senzorială.

Iată în acest sens un alt centru, unde geniul autorului ajunge încetul cu încetul, să figureze un spațiu al Genezei : dintr-o pașnică atmosferă încărcată de zvonurile firești ale naturii, se va face pe nesimțite trecerea la sugestia originarului pe care spațiul o degajă : *«Balta aceasta de la Cristești e o regiune aparte, care n-are nimic comun cu lumea exterioară (...) Orizontul e marginit de zid de trestii, vietățiile care locuiesc aici sînt proprii acestui ținut. Auzi sonul buhaiului de baltă, țipătul pescărușilor, chemarea găinușii care fuge pe fața undelor, concul lișițelor care bat apa cu labele lor dantelate (...) în sfîrșit zvonul și circîitul tuturor păsărelelor cîntătoare ale bălții..."* — și iată sugestia lăsată ca atare, și din fericire nealambicată expozitiv, a primordialității : *«Dimineața de septembrie e calmă și lină fără adiere de vînt. Lacu-i luciu ca o oglindă. Aburi ușori plutesc, străpunși de primele lumini, risipindu-se în forme variate și înșelătoare. Se urcă pe pămătufuri și închid cîtva timp desăvîrșit orizontul spre lumea cealaltă — dînd iluzia unei retrageri misterioase și desăvîrșite». (Vînătoarea, acum o sută de ani, în Moldova, 1930).* Tot așa cum aceste centre abolesc durata și refac contactul cu originarul, ele conțin într-însele și germenii viitorului. Așa se întîmplă de pildă, în *Veverița* (1930) : într-un huceag, la început de primăvară, cînd *«pădurea păstra încă în cuprinsul ei o mîhnire ș-o oboseală»*, unde *«nu fîlfîiau zboruri, nu țîrîiau glasuri»* și unde *«era neclintire și tăcere»*, se întîmplă, brusc, revelația vremurilor viitoare — *«Într-un tău, subt unghiul de omăt al unui clin, sticli un glob de ghiață. În el văzui, ca într-o crisalidă de diamant, viermele altei ierni cumplite care va veni după un veac.»*

Astfel de locuri, sigur, nu se întîlnesc la tot pasul în povestirile sadoveniene : ele sînt cu atît mai prețioase cu cît sînt mai abil încercuite, bine ocrotite de descripțiile bogate, păstrate ca ochiurile de apă în afund de codru, numai pentru cititorul răbdător și cu gustul tainei și tăcerii. Osmoza călătorului cu ritmurile exultante ale elementelor declanșează mecanismele cele mai ascunse ale sufletului ; un peisaj firesc ajunge să devină energie catharctică a ființei. Într-un peisaj pe care îl vom reda în cele ce urmează, nimic mai primejdios pentru poetica sadoveniană a spațiului, decît a-i aplica epitetul, simplificator, de „rousseau-ism". Simplificator, pentru că, în timp, comunicarea autorevelatoare a omului cu natura s-a banalizat prin exces declarativ, uitîndu-se extraordinar de complexele rețele în care gîndirea asiată, întîi de toate, prindea noima relației privitor—privit. Fiecare simț se educa îndelung, astfel încît se putea ajunge îndărătul sau în sinele elementelor, transa și detașarea persoanei de vremelnicie petrecîndu-se printr-un exercițiu contemplativ de durată, în centrul

ritmurilor esențiale. Rod al unui astfel de *tapas implicat* este aproape fiecare peisaj din povestirile de vînătoare ale lui Sadoveanu și numai citirea lentă, acordînd fiecărui element natural un statut profund spiritual poate da adevărata măsură eliberatoare și autoscopică în același timp, a acestora. *«Era o grădină sălbatică, înflorită nou de la nuferii din baltă pînă la malurile ușor înclinate. Volburi se răsuceau pe trestii, irișI galbeni deschideau cărări, boschete de tamarix își atîrnau strugurii dulce mirositori. După sălcii urmau pîlcuri de salcîmi înfloriți încă, al căror parfum părea că se tîrăște nevăzut și nesimțit pe suprafața lacului. Înainte de a ajunge la salcîmi, m-am oprit între papuri înalte, căci, dincolo, în acea grădină ascunsă a liniștii, se zbenguiau cu glasuri, circîiri, clămpăniri de plisc și bătăi de aripi, toate neamurile de sălbăticiuni aripate (...) Era un sobor rar, pe care l-am mai văzut în viața mea de două ori trei ori.»* Acest spațiu edenic devine catharctică autorevelare : *«O ușoară adiere a trecut prin flori și mi-a răcorit fruntea ; m-am simțit într-o clipă de sănătate deplină înfrățit cu toate, eliberat de dureri și de gînduri.» (24 Iunie*, 1938). Iată o deplină simplitate sadoveniană, pentru care ieșirea din transa hipnotică se face fără alambicări și intervertiri senzoriale. Simplitate riscantă însă, pentru că lasă extrem de greu să se întrevadă îndelunga cizelare a fiecărui detaliu ; dincolo de fabulosul exotic, orientul pe care astfel de oaze spirituale îl degajă, se simte o spiritualitate bine exersată în regia elementelor, astfel încît totul să se concentreze în acel punctum saliens al dezvăluirii de sine.

O astfel de organizare simfonică de senzuri, ascunsă îndărătul unor aparențe simple și trasate în peniță de haiku, au mai avut-o la noi Eminescu, Macedonski și Mateiu ; raiul Dochiei în *Diorama* sau noaptea din *Călin*, vastele regii senzitive din opera autorului *Nopților* și poetica mateină a amurgurilor infinite în heraldica lor alchimic — alambicată, — se pot măsura cu această forță revelatoare a simplității sadoveniene.

Toată această pînzărie de senzuri pe care o alcătuiesc toposurile-centrum în povestirile lui Sadoveanu are o finalitate ambivalentă : întîi, ele racordează eul la dimensiunile eternului, finalitate inițiatică limpede ; în al doilea rînd, fiecare detaliu al peisajului se constituie ca o nouă treaptă a scării interioare ce își deschide dintr-o dată perspectivele în ființa contemplatorului. Sobrietatea și economia mijloacelor utilizate nu pot ascunde savanteria cu care acestea sînt închegate. Arhitectonică a liniștii, arborescență utopică, singurătate abundînd în sonuri molcome și sfumatto-uri hrănind fabulosul imaginativ, zone suspendate, — aceste peisaje-centrum ies din natură pentru a deveni spiritualitate. Ele întruchipează energetismul unui creator pentru care niciodată fenomenalitatea nu primează asupra esențialului.

Să citim cu atenție, în final, un peisaj, unde liniile ce se desfășoară *în spatele* decorurilor dezvăluie tocmai această numenalitate ce se cuvine descifrată în textura de *conotații* a fiecărei *descripții* sadoveniene : *«Umbra cucerea bolțile de sălcii și cărările prin trestii. Apele acelea nesfîrșite care dominau pretutindeni, într-un ținut întreg, alcătuiau o stăpînire a necunoscutului și a tainei (...) Adieri dulce-mirositoare tot veneau dinspre luncile de tamarix ; veni pe boarea serii și preludiul unei privighetori. Și prin văpaia lunii o barcă trecu încet într-acolo. Trecea prin umbra tufișurilor, prin cărarea de păcură de la celălalt țărm ; nu vedeam ființele din lăuntru, auzeam numai plescăitul dulce al lopeților, care sărutau valul (...) Dragostea e aceeași pretutindeni ; și cînd ninge lumină argintie și cîntă o privighetoare într-un boschet negru de tamarix, se desteaptă ceva supraomenesc și în sufletele barbarilor aceștia din bălți...» (Taine*, 1914). Iată cum disimulate printre elementele descriptive cîteva sugestii *(«o stăpînire a necunoscutului și a tainei», «cărarea de păcură de la celălalt țărm», «se desteaptă ceva supraomenesc»)* și o teză, aproape neoplatonică, a iubirii ca transfer energetic și potențialitate transfiguratoare *(«dragostea e pretutindeni»)* încarcă un așa zis „tablou de natură" și cu conotațiile Trecerii, ale abisalității sinelui, într-un spațiu esențializant, depășind amurgul și liniștea și intrînd în zona numenalității.

Și astfel acea „cunoaștere" specială de care pomeneam la început, acel „fenomen de osmoză și simbioză" între călător și spațiu devine nu o consubstanțializare panteică, degradînd senzitivul și anulînd potențele spirituale, ci, dimpotrivă, o revedere de sine *prin* contemplare, *prin* elemente, *prin* ritmurile primordiale, *către* propria esență. Sacralizînd spațiul, privirea se autosacralizează. Cunoscînd, eul SE cunoaște. *Descriptivul naturist* sadovenian se vădește astfel o profundă *spiritualizare*.

MARIN PREDA — PARADOXUL DESPRE ACTOR

Monica SPIRIDON

1. Argument

> Horatius :
> «...*Servetur ad imum/Qualis ab incepto processerit*, et sibi constet,»
> (*«...Străduiește-te să fie pînă la capăt așa cum a apărut întîi pe scenă*, rămînînd fidel sieși» — Epistola către Pisoni, *„Arta poetică", Epistole, II, 3 anul 14 î.e.n.)*
> Marin Preda :
> «— *Rămăsei mut în fața acestei declarații oarbe în care erau concentrate ca într-un nucleu indestructibil acceptarea fără cenzură a ceea ce sîntem, trufia liniștită a unei vechi descoperiri că nu putem să fim ce nu sîntem și că nici o aventură n-a putut și nu va ispiti* acest eu, bun sau rău, care constituie singura realitate a celui căruia îi e dat să parcurgă o viață, să acepte să lupte cu sine.»
> Cel mai iubit dintre pămînteni, III, XXI, anul *1980 e.n.)*

Situînd cu atîta ceremonie un scriitor ca Marin Preda sub semnul ludicului, nu recurgem — precizăm din capul locului — la cine știe ce truc publicitar dibaci, menit să ne atragă spectatori. Titlul și mai ales «dialogul închipuit în regie imaginară» de mai sus răspund unei obligații elementare. Avertizăm în acest fel pe cititor că va fi silit să ne urmeze, adesea, pe teritorii unde s-au consumat ilustre și uneori «spectaculoase» înfruntări de opinii, privind acel sector al artei ce are drept simbol pe Thalia. Strălucitoare și incitante ipoteze au pornit de la statutul proteic al *persoanei* (al subiectului, al eului) către ipostazele ființării sale ca *rol* (ca personaj) în *textul dramatic*. Sau — luîndu-se, de astă dată, ca plan de referință spectacolul — s-a pus sub lupă raportul dintre rol sau mască (pe aceasta din urmă latinii o numeau, — *nota bene ! — persona)* și purtătorul său, *actorul*. Dacă raportăm, succesiv, unul la altul *subiect — text* (rol) — *actor* (repere-cheie ale teatrului ca artă totală) obținem algoritmul unui proces numit cîndva de Lacan «transformarea subiectului în discurs, prin defileul vorbirii». Se desenează astfel și un itinerar posibil : cel al unei «aventuri», în termenii lui Preda. Pornim de la *subiect* către substanța *obiectivă* a limbajului (rol, mască, personaj — ca elemente textuale), și, de aici, mai departe, spre o *aparentă subiectivitate* — sau, dimpotrivă, *spre o înșelătoare* formă de *obiectivare ? — actorul*. Chemat să tăinuiască, sub masca sa, eul — oferindu-i alibiul confortabil al anonimatului și al tipicității ; dar și să «încarneze» rolul — dăruindu-i corporalitate și culoare : aceasta e ambigua, paradoxala condiție a actorului, deschisă în decursul vremurilor celor mai incitante speculații Ne-am putea încumeta, eventual, să urmărim devenirea *eu — rol — actor* și pe traseul *autor — rol — actor ;* numai că o atare încercare nu este *din oficiu* semnificativă. De-atîtea ori, ea nu ne spune — vai ! — nimic esențial despre literatură. După cum sînt și autori în cazul cărora — din rațiuni multiple — ea este oportună și revelatoare. Că Preda este unul din aceștia : iată un adevăr de demonstrat.

Ne mai rămîne, în fine, de justificat șocanta (poate) opțiune de a întrona pe Diderot și pe Horațiu zei tutelari ai unor rînduri despre... Marin Preda. Căci glosatori iluștri pe marginea universului scenei s-ar fi găsit, cu multă ușurință, ceva mai aproape de timpul sau de meleagurile noastre. Ne-am oprit cu toate-acestea la Horațiu — spirit a cărui apetență exemplară pentru *colocviu* i-a incitat pe unii dintre exegeți să-i situeze opera sub genericul simbolic *Sermones* (conversații). Cît de aproape e (privit în acest fel) Horațiu de specia de autor pe care-o ilustrează Preda vom arăta la locul cuvenit. Diderot, apoi, în istoria literaturii, se identifică (aproape se confundă) cu o modalitate de expresie care servește — cum s-a spus — de «cifru» optim de lectură al operei lui Preda. Căci nu doar ficțiunea

(Jacques le Fataliste et son maître) ci şi reflecţia estetică *(Le Paradoxe sur le comédien, Le Neveu de Rameau,* ş.cl.) se înfăţişează în opera lui Diderot învesmîntate în *haina dialogului.*

Vom recurge deci la modelul spectacolului — cu arsenalul său de trucuri ludice — ca să descoperim în textele lui Preda rodul unei atitudini fondatoare (faţă de *sine;* faţă de *celălalt;* faţă de *lume).* O atitudine ce-şi selectează cu uimitoare consecvenţă registrele reperelor formale — incitîndu-ne să le organizăm într-o *Retorică.* Considerînd pe autor — cum spuneam — un caz în speţă al subiectului sau al persoanei, putem constata că susnumita Retorică trădează şi o poziţie aparte faţă de lumea creaţiei, de scris, de literatură: dincolo de ea se profilează nu doar o *Etică* ci şi o *Estetică sui generis.* Dacă se va dovedi, în final, că se pot trage anume concluzii şi în legătură cu analogia şi izomorfismul celor două planuri — enunţ şi enunţare, produs şi producere, ficţiune şi metaficţiune, personaj şi autor, în fine, modelul ideal în planul valorilor morale şi respectiv al celor estetice — responsabilitatea va reveni integral autorului, nu nouă.

Ca exeget, răspundem numai pentru opţiunea de a «vorbi» despre Retorica, Estetica sau Etica lui Preda, în termenii împrumutaţi lumii scenei. Dar autorul însuşi ne ispiteşte, ne îndeamnă, s-o facem, recurgînd — cu frecvenţă semnificativă — la etalonul teatrului ca să-şi prezinte lumea. Ba chiar şi personajele-i urmează pilda. În afară de asta, paradigma spectacolului mai are şi o calitate aparte, ce îi îngăduie să se «muleze» pe structura de adîncime a operei lui Preda, iluminîndu-i recurenţele. S-a spus în repetate rînduri că, dintre toate artele cuvîntului, singur teatrul a conservat condiţia originară a *oralităţii* (contactul nemijlocit cu celălalt; identificarea/distanţare de tip special; *catharsis-ul* — reflexia morală, raportarea la sine şi la prezent). Acceptînd adagiul *lumea-i o scenă* — susţin exegeţii — omul modern acceptă, vrînd nevrînd, condiţia oralităţii scenei ca paradox existenţial.

2. **Totus mundus agit histrionem** [1]

> «*Mă oprii mirat de seninătatea cu care,* actor şi implicat în acelaşi timp în rol, alimentam şi urmăream ca spectator această ireală dramă. Ce-i făcuse el *acestei femei? mă întrebai din sală, în timp ce pe scenă* ştiam perfect de bine ce-i făcusem.» (Cel mai iubit dintre pămînteni, *III, p. 183)*

Indiciile care ne incită să gravăm pe frontispiciul operei lui Preda inscripţia ce-ntîmpina pe spectatorii teatrului *The Globe* sînt foarte numeroase. Spectacolul contaminează registre ample şi diverse ale existenţei. Însăşi cunoaşterea, «revelaţia instantanee a unui adevăr» e, pentru Petrini, o formă de spectacol. Un amplu eseu proiectat de acelaşi are ca punct de pornire o viziune de substanţă ludică asupra semenilor: «formele de ticăloşie începeau să apară pe pămînt drept cele mai fascinante spectacole». Spectacolul abjecţiei umane respectă toate exigenţele canonice ale artei dramatice. Inclusiv pe aceea de a face posibil *catharsis-ul:* în acest caz aparte, o distanţare care merge pînă la violenţă şi — potenţial — la... crimă (!?). Evoluţia scenică a ticălosului — ni se explică — inspiră «o veselie de care amintindu-ţi te apucă întîi o vagă nelinişte, apoi o insuportabilă greaţă... (...) Pentru că nici măcar nu putem să spunem contemplînd o ceată de ticăloşi (...) că păstrăm totuşi în noi esenţa divină a solidarităţii noastre descompuse. (...) Esenţa unei solidarităţi, chiar descompuse se topeşte, şi gîndul eliminărilor reciproce, *chiar prin crimă, încolţeşte, şi chiar dacă rar devine fapt împlinit, răcoreşte sufletul devastat».* (II, pp. 343—344).

Acest spectacol al umanităţii e proiectat în versiuni *a căror anvergură variază* în modul cel mai semnificativ. În montarea cea mai fastuoasă, el coincide cu

[1] Inscripţie aflată în 1599 pe frontispiciul teatrului *The Globe.* (În transpunere liberă: Fiecare om e un actor). Apud F. J. Warnke, *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century,* Yale Univ. Press, 1972, p. 66.

însăși Istoria. Pe cînd în varianta cea mai simplă — redusă, ca scenografie și protagoniști, la strictul necesar — reprezentația este un dialog uzant, neiertător, prin care se înfruntă *El* și *Ea*. (Specificul dialogului dramatic — constata Etienne Souriau — e lupta încrîncenată a personajelor cu ajutorul cuvintelor ; în teatru, verbul e o armă a acțiunii [2]). Un izomorfism desăvîrșit — a cărui pîrghie e tehnica regizorală — face comparabile și analoage între ele nivelele multiple ale acestui *«gran teatro del mundo»*. La scara planetară, ca și la cea domestică, totul se desfășoară cam după același tipic. Între farsa înscenată de Hitler ca să-l tragă pe sfoară pe doctorul Hacha și cea montată («într-adins») de Moromete, ca să-l păcălească încă odată pe «percitor», nu e, practic, nici o diferență. Chiar și dialogurile scriitorului Preda cu un confrate, care-i pune întrebări *«despre firea scriitorilor, despre Călinescu, despre capacitatea de înțelegere a copiilor»* etc., se desfășoară pe o astfel de scenă a lumii, o scenă unde actor și spectator sînt roluri reversibile și care nu diferă prin nimic de ograda lui Moromete. *«Aș fi vrut să fim undeva singuri, într-o odaie liniștită* — mărturisește Florin Mugur — *dar mă găseam parcă în ultimul rînd al unei mari săli de spectacole, în care cel care juca rolul principal, de tată, de soț, de stăpîn al casei, îmi dădea concomitent răspunsuri [...] Și deodată, acea încăpere mi-a apărut drept ceea ce și era de fapt, o curte ca toate curțile, de țară [...] în mijlocul căreia Moromete povestea unui prieten ceva»*. (Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Ed. Albatros, 1973, pp. 29—30).

Paradigma Retoricii lui Marin Preda este, după cum se vede, *ludică*. Interesul scriitorului merge cu deosebire către *rol* și *actor* ; el pare realmente fascinat de repertoriul *rolurilor* pe care le oferă teatrul lumii, de *performanțele actoricești* și de *efectul* lor. Privit de la cea mai mare altitudine, universul cărților lui Preda oferă o amplă desfășurare de «scene» : scene istorice ; scene din viața social-politică sau culturală ; scene din viața domestică; scene din viața erotică; în fine — oricît ar părea de curios — scene din viața interioară a sinelui. Cum spunea un mare poet, un joc pe care îl joci *«în unul, în doi, în trei, în cîți vrei...»*. Să spicuim, la întîmplare, cîteva exemple.

Istoria marilor mase umane văzută ca mecanism implacabil, ce favorizează seria și norma, împingînd pe insul de rînd în anonimat și reducînd pe marile vedete la rangul de umile marionete, nu l-a atras nicicînd pe Preda. (O declară de altfel, ritos, în *Delirul*). Numai transformată în «pățanie», în procesiune carnavalescă, în farsă tragică sau în *comedia dell'arte* trăită și jucată, ea poate să stimuleze pe scriitor. Există *mari vedete care încarnează și exprimă*, în momente-cheie, istoria. *«Un om în delir, sparge și distruge tot ce întîlnește în cale. Dar ce poate un om întîlni în cale ? Propria-i casă și cel mult cartierul în care poate alerga bezmetic cu un cuțit în mînă. [...] Dar dacă înlocuim cartierul cu un continent și individul comandă armate puternice ? Cuvintele și hotărîrile lui devin acte istorice. Prin delirul său istoria se exprimă, ea însăși în delir...»* (*Delirul*, Ed. Cartea Românească, 1975, p. 331). După cum există și umili figuranți care doar *suferă* istoria — cum este, de pildă Ștefan, pierdut ca Fabricio del Dongo în teatrul unor operații militare haotice, sau «buimăcit» de procesiunile absurde și grotești ale «cămășilor verzi». Dar și acestora scriitorul le acordă o șansă : de a nu se lăsa striviți de scenariu, de a se distanța devenind — într-un anume fel — propriii lor spectatori. A valorifica această șansă înseamnă în opera lui Preda a exprima o atitudine în fața textului și a regiei, a asuma un rol în mod lucid și conștient; mai exact a avea veleități de *«inspector din oficiu al istoriei»* (un calificativ aplicat lui Ștefan de un personaj din *Delirul* și care se potrivește tot atît de bine și lui Călin Surupăceanu, lui Niculae, lui Petrini sau lui Ilie Moromete). Pe scena «parlamentului» lui Iocan — de pildă — istoria devine un fel de improvizație cu pornire de la un text prestabilit. Actorul principal începe să citească *«cu un glas schimbat și necunoscut, parcă ar fi ținut el un discurs celorlalți»*. *«Agricultura* — glăsuiește, în stil caragialesc, textul recitat de Moromete — dacă este ocupațiunea manuală principală a românului, *nu este totdeauna și ocupațiunea lui mintală...»*. Moromete se opri și rămase cu privirea țintă la ziar. Tăcerea continua.

[2] Les *Grands Problèmes de L'Esthétique Théâtrale*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, (fără dată), p. 36.

«— *Hehe!* comentează un spectator tăcerea expresivă a actorului — *he, he, he, ia uitați-vă cum a rămas Moromete.*

— *Adică, se răsuci Moromete spre Cocoșilă, lăsînd pentru moment ziarul la o parte, adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!*

Cocoșilă nu răspunse, se uita invidios la Moromete care știa să găsească în ziar astfel de lucruri». (*Morometii*, I, ed. 1981, p. 121).

Prin condiția sa inițială, Moromete este — ca atîția alții — un simplu purtător al scenariului istoriei, pe care are însă darul — șansa, cum spuneam — să-l înțeleagă, să-l contemple dinafară, să-l comenteze cu mult haz. Preda sugerează cu finețe că asemenea «*inspectori din oficiu...*» pot dobîndi treptat un tip aparte de creativitate (de esență ludică, firește) tinzînd să re-prezinte, să facă să fiinţeze istoria. Pe scena social-politică, de pildă, Ilie Moromete poate fi autor, regizor și actor al unor scenete hazlii, în care autoritatea publică — jandarmul care vine să-l aresteze pe Achim, sau «percitorul» — ies cu onoarea feștelită. O ipoteză cu atît mai plauzibilă, cu cît unii dintre potențialii autori — simpaticul Petrică Nicolau, Petrini însuși sau Ion Micu — au și profesional tangențe cu activitatea creatoare. La *Luceafărul literar* — gazeta pe care o conduce în capitală — Micu concepe și pune în scenă (observă Petrini) spectacole literare hilare, exclusiv pentru uzul inițiaților. E și motivul pentru care Petrini refuză «*să se dea în spectacol*» la această revistă. «*Ce-ar fi trebuit să fac eu acolo dacă m-ar fi angajat în redacție, cum îmi dăduse de înțeles? [...] Cel puțin cînd albeam cu var trunchiul unui copac puteam gîndi că sînt grădinar. Dar acolo ce puteam gîndi că sînt? Cel mult un regizor de circ care dădea spectacole într-o arenă goală*». (II, p. 199).

Aria cea mai semnificativă și mai pitorească a teatrului lumii lui Preda grupează numeroasele «scene din viața domestică». De pildă sfaturile de familie ale Morometilor, al căror scenariu Catrina îl cunoaște prea bine: «*...tatăl nu numai că n-o opri pe mamă să vorbească mai departe, dar lăsîndu-și fruntea în jos, parcă chiar o îndemna să-l învinuiască și mai mult. Ceea ce Catrina și făcu, și încă cu multă pricepere, deoarece nu era prima dată cînd jucau împreună, față de copii, această comedie*». (I, p. 196). Interesant e comentariul actorial pe marginea schimbării de *dicție* și de *postură* a lui Moromete, în momentul cînd iese din rol, abandonîndu-și ca un actor, travesti-ul în cabină. «*Moromete se ridică de pe pat și deodată părăsi consiliul de familie.*

— *Aoleu, mă dor oasele! se cumpăni el pe șolduri.* Avea cu totul alt glas». (p. 200).

De obicei, reprezentațiile de acest fel se grupează în jurul evenimentelor curente (mai mult sau mai puțin festive) ce intervin ritmic în viața unei familii: aniversările căsătoriei (cea a soților Petrini care se dau în spectacol la Tasia); botezurile (cel al Silviei); vizitele unor prieteni (a lui Petrini la soții Nicolau, apoi a soților Micu la cuplul Petrini); în fine, chiar și „despărțirile" (Călin și Maria, Petrică și Matilda, apoi Victor și aceeași Matilda) — spectacole lungi, palpitante, cu acte numeroase, în care divorțul marchează doar căderea cortinei. Un caz ceva mai aparte e comedia „bolii", jucată de Moromete ca s-o gonească pe Catrina.

În episodul memorabil al botezului Silviei, funcțiile diferiților participanți sînt grijuliu demarcate de povestitor. Protagonista recitalului e, fără îndoială, Matilda — o actriță ce joacă rolul vieții sale, uluindu-și chiar soțul cu forța sa de expresie: «*....ceea ce mă uimea mereu era humorul ei, din tonalități imposibil de descris! un humor popular, compus din uluiri, nedumeriri...*». Comentînd sentențios, subliniind prin refrene gnomice replicile actriței principale, bunicul Petrini obține efecte savante, de cor antic. În fine, spectatori sînt — considerate în bloc — rudele, printre care soțul ultragiat manifestă un interes pur artistic pentru reprezentație, detașat ca un comentator de presă: «*...eu o ascultam astfel, pentru că, desigur, forța ei de mistificare era pentru mine o revelație stupefiantă. Vroiam s-o mai ascult, mi-era chiar frică să nu înceteze [...] și rudele care sînt setoase de spectacol să micșoreze proporțiile catastrofei*». Tot lui Petrini îi revine și rolul de a rosti (ca în *As you like it* sau ca în *The twelfe night, or what you will*) o scurtă adresare către public, anunțînd căderea cortinei: «*Revenii în hol foarte vesel și spusei: „Ei domnilor, spectacolul s-a încheiat, a fost foarte reușit, biletele au fost pe gratis, ieșirea prin Sărindar cum se spune la București*"» (I, p. 446—457). Un rol tipic de «bufon» după cîte se vede — actor și spectator deopotrivă (cum ne

mărturisește în fragmentul pe care l-am ales mai sus ca *motto)* — rîzînd amar, sau plîngînd senin, în timp ce își contemplă soarta. *(«Dar de cînd m-a ars năpasta / Tii, ce ploaie și ce vînt ! / Și mi-am luat și eu nevastă / Plouă-ntr-una pe pămînt // Piesa-i gata, trag oblonul ș.cl.»* — sună un adagiu omolog într-o bine cunoscută piesă).

De regulă, în textele lui Preda, *erosul* (ca tip de relație umană) *are un marcat caracter ludic.* O ipoteză la care, în *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* (un pseudojurnal ce stă, ca și *Cel mai iubit...* sub semnul îngemănat al lui Eros și Thanatos), Rilke pare de asemeni să subscrie. Parabola fiului risipitor — cheia hermeneutică finală a acestei neobișnuite alcătuiri literare, la limita dintre ficțiune și realitate — e transformată de Rilke în legenda *«celui care nu voia să fie iubit»*. A unui *preaiubit* (sau *neiubit ?)* ca Petrini, care în final se întoarce, el însuși fiu risipitor, în casa părintească. *A-fi-iubit* explică acolo Rilke, înseamnă a trăi *„minținд o viață aproximativă"* (s-ar putea spune foarte bine și «jucînd o viață»), *atribuită și impusă nouă de celălalt.* Observația este perfect valabilă, la Preda pentru atîtea cupluri, precum Călin/Maria, Niculae/Simina, Victor/Matilda, apoi Victor/Suzi. Iată un pasaj revelator pentru modul în care «minte» Suzi rolul atribuit ei de Petrini : *«Ea însă, dorind să fie sinceră, cum înțelesese, din învinuirile mele că nu fusese, zădărnici acea reînviere și mă făcu să descopăr că eu iubisem pe nesincera aceea care mă fermeca, și nu pe sincera asta fără vocație [...] Iar să continui eu ca mai înainte nu se mai putea, nu mai aveam în fața mea o ingenuă ca atunci cînd o cunoscusem, ea nu mai putea simula perplexitatea, uimirea...»* (III, p. 332). Matilda încearcă și ea — fără succes — să reducă la normele unor roluri celebre atitudinea față de ea a fostului și, respectiv, viitorului soț. *«Ne cerea să ne împăcăm, în stil dostoievskian, eventual să plîngem și să ne îmbrățișăm : Victor Petrovici, să exclame el cu glas gîtuit, unde am ajuns, ce trepte ale josniciei am coborît, Piotr Nicolaevici, să-i răspund și eu strangulat de emoție, o iubim, o iubim amîndoi, să fim mîndri de ea...»*. Petrică are însă propria-i versiune scenică a despărțirii de femeia iubită *«Ei na ! Hodoronctronc !* (comentează moromețian Petrini prins în plasa atîtor urzeli regizorale) *Taci că intriga în care căzusem era atît de... Aveam să murim toți trei. „Știți ce spune Fortinbrans, adaugă el rînjind : ridicați de aici leșurile...»* (I, 174).

În fine, mai spuneam, însăși singurătatea personajului la Preda — singurătatea «intrușilor», a «neiubiților», a unor contemplativi ca Moromete — este adesea de substanță dialogică și ludică : o singurătate în doi, cu sine însuși, *un spectacol al oglindirii interioare*[3].

O analiză de text mult mai strînsă decît ne putem îngădui noi aici, ar arăta în ce măsură în opera lui Preda revelarea sinelui de către sine — prin «dialogul mut» cum zice Petrini, dar încă prin atîtea alte variante ale autocontemplării ludice — confirmă, pas cu pas, lanțul de echivalențe în care străvechi speculații plasau *Oglinda — Autocunoașterea — Anamneza — Cuvîntul — și, în ultimă instanță, Creația* însăși. (Imaginea oglinzii ar fi deci creație, ca și imaginea amintirii, conchide frumos Baltrušaitis). Vom face — cu regret — un simplu inventar ; mai mult o selecție aleatorie de «mostre». Autoconversația, prin care un personaj își dezvăluie sieși gînduri și frămîntări legate de prezent, exprimă în discurs dialogat impresii, opinii, despre sine, despre alții, despre lume, sau își supune unui examen retroactiv aventura conștiinței — e un comportament verbal curent al personajului lui Preda. O modalitate de expresie foarte apropiată de canonul către care însuși scriitorul Preda a împins pe nesimțite așa-zisele sale colocvii cu Florin Mugur. Recurg frecvent la ea Călin, Petrini, Niculae sau Ștefan ; o exersează, *«prin grădină sau pe la loturi»*, și Ilie Moromete pe măsură ce înaintează în vîrstă, și se retrage din parlamentul lui Iocan sau din cenaclul fondat în pridvor împreună cu «liberalii».

În *Cel mai iubit dintre pămînteni* (dacă ne gîndim la personaj, dar, firește, și în *Viața ca o pradă*, dacă avem în vedere și pe autor) singurătatea ludică îmbracă haina cea mai propice: re-prezentarea și eliberarea de sine prin *scris*. Aici se stabilește întocmai acea înlănțuire, din aproape în aproape, între autoreprezentarea prin oglindire *(theatrum*-ul sinelui), anamneză, cuvînt și creație de care pome-

[3] Conștiința culturală a omenirii — arată Baltrušaitis — a stabilitt din vremuri foarte îndepărtate o echivalență între *speculum* și *theatrum. Oglinda, Eseu privind o legendă științifică*, Meridiane, 1981.

nea Baltruşaitis. Modelul ideal al spectacolului (al său, al celuilalt, al lumii) este, pentru conştiinţa creatoare, Opera. Dacă — aşa cum ne-am străduit să arătăm în paginile de mai sus — *timpul enunţului* e în bună parte un timp al spectacolului, al actorului, pentru Petrini *timpul enunţării*, al redactării manuscrisului, este în mod evident un timp al *spectatorului*. Clivajul existent în scrierile intimiste (jurnale, memorii, scrisori) între timpul trăirii şi acel al scrierii ne apare aici *ca un clivaj spaţial între scenă şi sală* — într-un spectacol în care spectatorul este (pe scenă) autor, personaj şi actor, acordîndu-şi luxul unei distanţări de sine proprii *catharsis-ului*. Fiindcă în *Cel mai iubit* — înţelegem deja pe parcurs, dar ni se spune răspicat în final — funcţia primordială a scrierii este cathartică. *«Mi-am recitit acest lung manuscris şi dincolo de ceea ce el conţine, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, şi cu plăcere vizibilă, şi pe care nu l-am putut ocoli fiind încredinţat că altfel m-aş fi chinuit îndelung, fără să obţin spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit»*. (III, pp. 332).

Revenind, acum în final, la ipoteza sugerată în titlu, putem admite că insemnele formale ale retoricii sale, Preda le împrumută registrului ludic; că la *temelia acestei retorici se află modelul uman — Paradigma — Actorului ;* că obiectivele sale vizează efectul asupra spectatorului, şi că resortul său primordial este *tensiunea relaţiei dialogale*. O relaţie care ţinteşte dialectizarea (în sens strict filosofic) a însuşi adevărului, transformarea sa în opinabil, în plauzibil, în spectacol. O relaţie care *implică arta de a se înfăţişa pe sine drept Altul*.

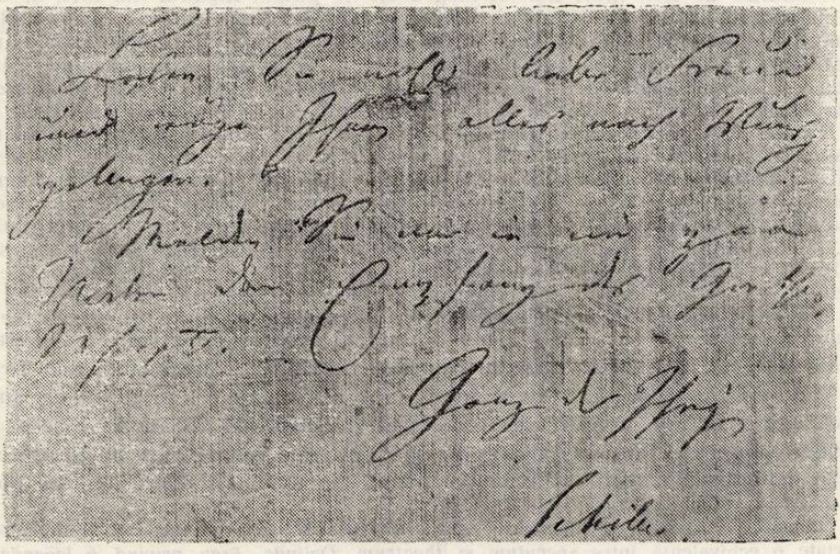
Specialiştii n-au întîrziat să remarce că prototipul *Actorului* e un model şi o sursă însemnată a eroului romanesc, în sensul său modern; acel sens legat prin geneză de veacul moralist al luminilor[4]. În spatele actorului şi al măştii, descoperim mergînd pe-această filieră, o persoană (un subiect uman) şi un sistem de norme : o morală.

Dar, pe de altă parte, într-unul dintre textele fundamentale ce i s-au consacrat în timpul veacurilor — *Le Paradoxe sur le comédien*[5] — Actorul este cazul cel mai general al insului dotat cu forţă de expresie : artistul. Puse în seama unui creator, normele numite configurează o estetică.

(Continuare în numărul viitor)

[4] Irina Bădescu, *Cours de littérature et civilisation Françaises, le XVIII-e siècle*, Bucureşti, 1978 p. 140—146.

[5] Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, 1967 p. 12—16.



FR. SCHILLER — finalul scrisorii din martie 1805 (faximil) ; vezi p. 83.
FR. SCHILLER — aus dem Brief vom März 1805 (Faksimile) ; s. S. 83.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Mircea Horia SIMIONESCU

De ce scriu ? *Dacă, scormonind adînc depozitul meu de motivaţii şi acoperiri, aş reuşi să identific raţiunile pentru care scriu şi le-aş aşeza într-un tablou cît de cît sistematic, tare mă tem că lectura lui m-ar arunca în cea mai lamentabilă deznădejde şi, într-un moment de luciditate îndelung amînat, aş înceta de-a mai continua o activitate sprijinindu-se pe-o schelărie atît de şubredă : am început să scriu simţind că observaţiile, descoperirile, trăirile mele se disting de ale celorlalţi şi, numite, îi pot interesa pe contemporanii mei şi pe cei ce vor veni, lucru în fond nedovedit, aproape o enormitate; am continuat să scriu, îndemnat de o mulţime de comandamente şi satisfacţii, pe care anii mi le-au învederat copilăreşti. Practicat un lung timp pentru motive în care se înnoadă dorinţa de-a te remarca în vreun fel (în lipsa unui ceas de aur sau căţel de rasă), iluzia că trecerea zilelor cimentează o existenţă mai puţin pieritoare (de unde şi sentimentul horaţian al construcţiei unui monument în bronz !), şi conştiinţa că înjghebările tale, admirate de cîţiva semidocţi, reprezintă într-adevăr valori de întrebuinţare şi-atunci producţia lor este necesară etc., scrisul apare mai curînd un paleativ şi-o condiţie ocazională decît, aşa cum se pretinde, o înaltă misiune.*

Devenind singura *mea îndeletnicire constantă, în bună măsură legitimată printre semeni, o altă modalitate de-a fi mi s-a părut de prisos... Pentru un om, pachetul acesta voluminos de iluzii îi este prea suficient şi eroarea repetată s-a transformat în habitudine vicioasă, iar cînd societatea s-a mai şi grăbit a mai schiţa o dezminţire... Singurul mod de a ieşi din penibila situaţie în care ai intrat era de-a încerca să converteşti viciul în virtute, de-a te strădui, prelungindu-ţi iluziile pe-un teritoriu neconsolidat (rămîne de văzut cît de cinstită este treaba aceasta), să reduci disproporţia între ceea ce produci şi ceea ce se-aşteaptă de obicei de la un artist. Că lucrurile stau astfel, ajunge şi numai o singură experienţă; ia în mînă oricare din marile opere ale unui scriitor dinaintea ta, şi-ai să constaţi dintr-o ochire că toată strădania şi buna ta credinţă nu reprezintă decît o stîngace tentativă de-a repeta ceea ce în mod cert este nerecomandabil a reproduce şi doar ipoteza că şi autorului ilustru i s-a întîmplat la fel, la vremea lui, te mai mîngîie întrucîtva înaintea rătăcirii.*

Este de-a dreptul subiect de comedie să vezi cum, dintr-o argumentare atît de precară şi inconsistentă, dintr-o aventură atît de amatoristă se bătătoreşte o potecă pe care ne minţim a o numi destin, cum ingeniozitatea, mai fertilă decît geniul, alcătuieşte din ele o anecdotă cu pretenţii de biografie exemplară, cum armamentul greu al terminologiei consacrate face baraj de fum şi de vorbe mari ca să puncteze cît se poate de «serios şi responsabil» jalnica eroare : am simţit de timpuriu chemarea..., nu puteam face altceva decît să scriu şi iar să scriu..., datoria mea, responsabilitatea mea, misiunea mea..., nemoartea (sic) *care mă ispitea etc.*

Intrat ca vai de capul meu la examenul lucidității, al sincerității și socotelilor ultime, ce pot să răspund decît că așa a fost să fie, așa trebuia să fie ?, să răspund, mîndru și fără a clipi din ochi, că, dacă ar fi să reiau viața de-acolo de unde mi s-a oferit, la fel aș proceda și la fel aș merge... ? Cuvinte mari și clamoroase, deșteptăciuni de licean stăpîn pe-o claviatură a strecurării abile printre perdelele de promovare !...

Se-nțelege, și cititorul acestor rînduri nu este ultimul examinator plin de îngăduință, că nici un scriitor — superb repetent la școlile explicațiilor și împliniri — nu poate răspunde la întrebarea de ce a scris *fără să recurgă, mai priceput sau mai puțin priceput, la fițuica îndelung și cu succes utilizată...*

Da, comedie s-ar numi toată această superbă înșelătorie în plină lumină a zilei, pentru că, la încheierea examenului, candidatul care s-a bîlbîit, a simțit fiorii morții cuprinzîndu-i ființa și s-a salvat cum numai pielea cîinelui trecut prin iarnă știe, primește biruitor, ca notă a vredniciei lui, calificativul deloc neînsemnat : «înaltă conștiință artistică».

În ce cred ? *Pe o premisă falsă nu se pot construi decît raționamente de aceeași calitate. Frecventarea aplicată, chiar dacă neacoperită și, vai, în veci incompletă, a meșterilor profesiunii alese, ca și observația vieții, activitate dintre cele mai generale și pasionante, m-a condus fatalmente la unele dexterități și, aproape întîmplător, la mărunte descoperiri. De la care, cu oarecare bunăvoință și strădanie, rămîne doar un pas pînă la întocmirea unui program estetic de folosință personală și îndelungată, ținînd loc de rațiune superioară. Consecvent cu comparația scolastică (nu-mi vine acum una din domeniul militar, ce limpede ar deveni demonstrația !), caut să-mi închipui ce aș răspunde la un examen mai pretențios, de doctorat în litere caligrafiate... Aș spune că, înainte de orice altceva, cred în marea putință a cuvîntului de a numi adevărul, mai exact de-a despresura spiritul omenesc de o mulțime de prejudecăți, false principii, obișnuințe și ticuri morale, prin modele corecte și frumoase în stare să limpezească ochiul și să înlăture observațiile înșelătoare. Literatura, pînă la un punct instrument al filosofiei, folosind tehnici mai directe, deși la prima vedere mai imprecise decît ale filosofiei, poate repune simțirea și gîndirea omenească în cea mai firească și propice stare de funcționare, exercițiile ei oferind speranța de-a conduce, odată adevărul decelat și localizat, la ultimele consecințe în planul activităților de tot felul. Avantajul ei stă, practic, în inepuizabila calitate de a se putea impregna de toate darurile științelor, spre a le purta și a le distribui pretutindeni. Purtătoare de valoare ca și moneda și, ca și aceasta, în stare să se dividă în fracțiuni divizionare, literatura n-are trebuință de oficii de schimb și de traducere, limbajul și terminologia ei fiindu-și suficiente lor însele, și cu vastă arie de circulație, cu condiția ca jocul ideilor să se păstreze mereu liber și înnoirea să nu piardă din vedere înaltul, nobilul scop.*

Literatura se adresează nu numai rațiunii, viziunea ei strategică are în vedere bastioane dispuse pînă departe în linia de apărare a prejudecăților, armele ei se insinuează prin toate mijloacele, inclusiv prin simțul crud și sentiment, prin intuiție sau logica formală. Numai o concepție școlară, metodologică, și o practică devenită serialistă au condus arta fără repetiție a literaturii la codificări osificate, dar nu e mai puțin adevărat că aceleași mijloace au creat și posibilitatea spargerii lor la timp potrivit. Oricît de asemănătoare printr-un șir de procedee și aspecte exterioare, operele literare, unicate absolute, nu își sînt rudă, istoria literaturilor fiind (privită de foarte sus și în lumina celor spuse mai înainte) o disciplină neștiințifică, necunoscînd, în ultimă instanță, raporturi de cauză—efect (doar despre condiții și determinări dacă mai poate fi vorba).

Aș îndrăzni să spun, acum la încheierea tetralogiei mele, că Ingeniosul bine temperat *(1969—1983) pe acest suport de argumente s-a clădit și, dacă ea ar fi izbutit să fie ceea ce proiectul urmărea, aș fi avut satisfacția de-a vedea, în an-*

samblu și în fiecare detaliu, cum literatura poate fi exclusiv literatură, neobligată a recurge la nici unul dintre mijloacele altor arte. Inviciat pînă în măduva oaselor de-o eroare ce s-a prelungit timp de peste 40 de ani, îmi place să cred că nici un alt domeniu nu mi-ar fi oferit, ca acela al literaturii, atîtea prilejuri de-a redescoperi lumea. Am înaintat măcar o propunere și încercările mele de-a afla un punct de observație despresurat de prejudecăți, încercări devenite îndeletnicire, au ajuns să-mi fie a doua natură. N-am desenat hărți ale descoperirilor noi, cît m-am străduit să propun un mod de-a porni, cu pînzele asigurate de vînturi spornice, într-o aventură. Dacă am făcut și eu ceva în literatura postbelică, îmi place să las modestia deoparte și să spun că am frecventat îndîrjit o eroare. Nu dintr-o eroare a descoperit Columb ceea ce adevărul îi sugera că trebuie demonstrat ? Dacă ar fi fost filosof și nu poet, Columb s-ar fi asigurat cu principiile vremii lui și ar fi ajuns pe scurtătura mărilor în Indiile asiate, atît de jinduite.

Despre eroare și rătăcirile omenești am scris mult (pînă a-mi ieși vorba că sînt un satiric umorist !), am trăit aventura cu sîngele meu și palmele făcute căuș Între filosofie și literatură nu se află nici măcar un gard de nuiele. Ca să mă fac înțeles, voi spune că Socrate e un filosof de-a lungul întregii sale expuneri și explicări ; poet mi se înfățișează îndeosebi atunci cînd își încunună demonstrația, explicitînd-o, cu actul final. Literatura se află mai prejos decît filosofia, vor să spună unii. Dar unde se află gardul de nuiele și ce importanță are în discuție, prin ce se delimitează livezile plantate cu aceiași pomi ai Ideilor ?

Am încercat și voi mai încerca să arăt prin modele (citește figuri) că nu există garduri care să oprească terminologia științifică să intre în corpul literaturii, cum literaturii-literatură *nu-i sînt porțile închise înaintea nici unui fel de limbaj, inclusiv cel al matematicii, al administrației, al balisticii sau al artificiului fantezist. Realitatea, căreia îi rămîn fidel pînă la ultimele consecințe (anexată de unii confrați în exclusivitate, măcar că se dovedește doar parte a realității), trebuie cuprinsă în toată întinderea și integritatea ei.*

Cred (cu un fanatism multiplu supus încercării îndoielii) în puterea literaturii române de-a fi în avangarda gîndirii artistice a literaturii universale și o pleiadă de buni scriitori tineri — Mircea Nedelciu, Gh. Crăciun, Ștefan Agopian, Tudor Dumitru Savu, Ștefan Găbrian, Tudor Octavian — îmi dovedește azi că propunerile mele, dacă nu iau înfățișarea finită a operelor durabile, în mod cert aduc argumente ispititoare pentru omologarea unei tendințe. Unei literaturi care își propune demolarea prejudecăților, elemente ca anecdota, documentul, narația polițistă sau picarescă, ideologia, didacticismul, o mie și unul de bagaje aparținătoare tuturor îndeletnicirilor omenești nu-i pot produce decît tulburările/limpezimile *de care epoca noastră are nevoie : gîndesc la o literaură cu geometrie variabilă, altceva decît se-nțelege prin literatura totală, aceasta referindu-se cu precădere numai la teme și articulații. Zborul imaginat de mine nu presupune doar modificări ale aparatului de zbor, ci și un alt aer, o altă înălțime.*

Ca să te definești, uneori e util să arăți și ce nu iubești : nu iubesc cuvintele mari și «marile trăiri» în observatoarele spațiale cărora constructorul a uitat să le taie în perete o ferestruică.

Recitesc rîndurile de mai sus pentru a vedea unde se-ntinde eroarea și ce spațiu se laudă a fi luat ea în stăpînire. În fond, nu e literatură care să nu poată demonstra totul. Grecia are nevoie, spre a se explica, de întinderea misterioasă a Daciei ; ideile nu decad cînd încearcă să se facă sensibile. Îmi place să-mi închipui că înfățișările secolului meu au nevoie de suma erorilor mele spre a ajunge la un înțeles.

POETICA

TEXTUL ŞI INTERPRETUL ÎN VIZIUNEA LUI JEAN STAROBINSKI

«Alegerea obiectului de studiu, — ne avertizează Jean Starobinski — *nu este nevinovată [...], ea presupune deja o interpretare prealabilă, [...] este inspirată de interesul nostru prezent»* (v. *La Littérature, Le texte et l'interprète*, în vol. *Faire l'histoire*, II, Paris, Gallimard, 1974, p. 168). Urmîndu-l, vom mărturisi, la rîndul nostru, că opţiunea de faţă nu e tocmai întîmplătoare ; căci, într-o epocă în care interesul pentru ultimele descoperiri în materie de metodologie critică se transformă adeseori în fascinaţie necontrolată şi exclusivistă, cînd proiectul teoretic tinde rapid spre dogmatizare, ni se pare că poziţia de echilibrată receptivitate a criticului genevez are de ce să atragă pe oricine vizează o cît mai adecvată şi fructuoasă apropiere de textul literar. Venind în critică dinspre ştiinţă (este medic de formaţie), beneficiind în acelaşi timp de o solidă cultură filosofică şi filologică formată într-un spaţiu de confluenţă a spiritului francez cu cel german, Jean Starobinski a putut cîntări cum se cuvine aportul posibil, pentru critica literară, al ştiinţelor umaniste de care «noua critică» a profitat din plin. Cu un maestru ca Marcel Raymond, el însuşi trecut prin experienţa diversificată a două culturi majore, şi maturizîndu-se în atmosfera de emulaţie spirituală a «grupării de la Geneva» alături de un Jean Rousset, autorul *Relaţiei critice* era pregătit pentru o întîmpinare oarecum mai moderată a ceea ce, în Parisul tuturor avangardelor, înflăcăra spiritele novatoare, împingîndu-le nu o dată spre absolutizări şi extreme. Ex-centrica Genevă permitea — ca să preluăm o altă formulă a criticului — situarea la o anume distanţă a «reflecţiei libere». «Tematismul» care-i structurează, în esenţă, opera şi în interiorul căruia criticul îşi va descoperi şi dezvolta, cu vremea, o *temă* a sa, fundamentală şi cu valoare emblematică, nu va însemna pentru el un mecanism interpretativ rigid şi restrictiv, ci va constitui mai degrabă un mod de coagulare a unor linii de tensiune alimentate de multiple nivele ale cunoaşterii. Astfel încît, lipsit de prejudecăţi, şi situat pe o poziţie raţionalistă fermă, el se va manifesta ca o sensibilitate şi conştiinţă deschise, capabile de o limpede situare a fiecărui demers în ierarhia actelor de lectură. În ultimă instanţă, viziunea sa critică se va situa sub semnul *voinţei de sinteză*, al unui ideal al *criticii complete* sau *totale* — atît cît poate fi ea de completă în momentul dat al evoluţiei instrumentelor de care această disciplină dispune. Recunoscut de fapt ca irealizabil, acest ideal este, în orice caz, mobilizator. Şi, în ce priveşte peisajul critic românesc, el poate invita de asemenea la o reflecţie nu mai puţin fertilă.

Ceea ce atrage atenţia din primul moment la Jean Starobinski este definirea ecuaţiei text-interpret ca *relaţie dinamică*. În metafora «ochiului viu» este sugerată tocmai această esenţială mobilitate a actului interpretativ. În faţa «ascunsului (care) fascinează», privirea cititoare se simte chemată să descifreze sensurile dincolo de aparenţele imediate, de realitatea concretă a textului. Încă de pe acum (sîntem în 1957, an din care datează *Vălul Poppeei*, eseu inclus în volumul *L'oeil vivant*, 1961), criticul semnalează însă două posibile excese : tentaţia unei *intimităţi* depline, a unei *«complicităţi totale cu subiectivitatea creatoare»* şi, la polul opus, ispita extremei distanţări. În primul caz, *identificarea* ar provoca anihilarea vocii critice, căderea în «parafrază» sau «pastişă» ; în celălalt, «privirea de deasupra» *(le regard surplombant)* i-ar îngădui, desigur, criticului cuprinderea panoramică a «împreju-

rimilor» operei, ținînd de «mobilurile inconștiente», de *«relațiile complexe care unesc un destin și o operă cu mediul lor istoric și social»* etc. — însă specificitatea operei, individualitatea ei s-ar pierde inevitabil. Soluția propusă va fi deci una intermediară, neexcluzînd nici intenția identificatoare, nici distanțarea reflexivă, ci presupunînd alternarea lor echilbrată : *«Critica completă nu este poate nici cea care vizează totalitatea (cum face privirea de deasupra), nici cea care vizează intimitatea (cum face intuiția identificatoare); este o privire care știe să ceară rînd pe rînd supra-înălțarea (le surplomb) și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la cealaltă» (L'oeil vivant,* Paris, Gallimard, 1961, p. 27).

Această schiță a ceea ce va fi definit ca «relație critică» trasează de fapt jaloanele mari ale viziunii lui Jean Starobinski asupra intepretării ; ea introduce una dintre noțiunile pe care criticul le va evidenția necontenit — aceea de «reflecție liberă», care-i marchează diferența față de *«critica de identificare»* a altui tematist important, George Poulet, și deschide calea către evaluarea gradului de implicare a *interpretului* — iar pe de altă parte indică în *text* reperul major, atît ca punct de plecare al lecturii, cît și ca termen permanent de referință, cu funcție decisivă în verificarea validității discursului critic.

«Formă obiectivă» sau *«structură materială»*, textul va fi considerat și mai tîrziu *«obiectul viguros»*, *«referentul ce nu se lasă eludat»* și care cere o *«permanentă întoarcere»*: el oferă substanță comentariului critic și reprezintă un criteriu de adevăr. «Traiectul critic», ducînd *de la acceptarea naivă la o înțelegere integratoare»*, va fi condiționat, așadar, de o cît mai clară circumscriere a realității textuale. O activitate restitutivă, de natură filologică, atentă la evoluția variantelor spre forma definitivă, la *«definirea precisă a cuvintelor în contextul lor istoric»* etc., va preceda (nu însă în mod obligatoriu) actul interpretării propriu-zise, fiind ea însăși, în fond, un început de interpretare, depășind pura inventariere de tip pozitivist. Căci se poate descifra prin ea o mișcare a subiectivității creatoare, *«gesturile căutării, ale insatisfacției, apoi ale refuzului, care vin să dubleze ca sub-operă, prezența pozitivă a versiunii finale». (La littérature, Le texte et l'interprète,* în vol. cit., p. 170).

Oricum, apropierea de text presupune un moment al simpatiei sau empatiei, ca primă treaptă de înaintare spre operă. Regăsim aici ecouri evidente, ce vin dinspre «trăirea» sau «intropatia» diltheyană și «simpatia pătrunzătoare» a lui Marcel Raymond, numite drept condiții ale unei autentice comunicări cu opera. Jean Starobinski le preia doar ca pe niște premise ale «identificării», urmîndu-l în acest punct mai mult pe Marcel Raymond decît, cum am văzut, pe Georges Poulet. Căci o apropiere nu constituie pentru el decît un prim pas, căruia îi succede cu necesitate *studiul structurilor obiective* ale textului, ca «bază formală» a «seducției» inițiale, ca «substrat verbal» al sensului.

Așa-numita *critică imanentă* are în vedere și la Jean Starobinski, ca la toți reprezentanții «noii critici», opera ca întreg deplin structurat, ca *«sistem complex al raporturilor interne»*, în care *«nu există detaliu indiferent» (Relația critică,* trad. de Al. George, Buc., ed. Univers, 1974, p. 31). În această *«lume condusă de legitatea ei proprie»*, criticul e chemat să descopere *«corespondențe semnificative nu numai între valorile aceluiași nivel (fapte care țin de stil, de compoziție, de sonoritate), dar și corespondențe între valori de nivel diferit (fapte de compoziție ce-și găsesc o neașteptată confirmare prin concursul faptelor de stil»* etc. *(Relația critică,* ed. cit., p. 31). Textul poate fi caracterizat astfel ca un *«organism»* (și e o perspectivă în care criticul recunoaște o consecință a formației sale științifice), funcționînd ca *«joc al corelațiilor»*, în spațiul căruia aspectul «obiectiv» și cel «subiectiv» fuzionează, depășindu-se în felul acesta «sterila antinomie» tradițională dintre *fond* și *formă, idee* și *expresie* spre un *«monism al scriiturii» (op cit.,* p. 32).

O însemnătate particulară are, pentru etapa analizei imanente, introducerea noțiunii de *«cerc hermeneutic»*, preluată din critica germană (pe linia Schleiermacher, Dilthey, Gadamer, Leo Spitzer), care implică, printre altele, tocmai existența unei relații dinamice dintre parte/întreg — întreg/parte, necesitînd afectuarea acelui *du-te-vino* între diversele nivele formale și de semnificație. Dacă *«punctul de plecare se semnalează dintru început drept punctul care urmează să fie regăsit» (op. cit.,* p. 155), între cele două momente, al *«pre-semnificației»* și al semnificației integra-

toare, are loc un întreg proces de metamorfoză și îmbogățire prin interpretarea ce situează obiectul în ansambluri lărgite ale cunoașterii. În această privință, studiul *Leo Spitzer și lectura stilistică* (cuprins în *Relația critică)* este, și el, deplin lămuritor, prin insistența cu care sînt degajate direcțiile unei tehnici de lectură pe care comentatorul le dezvoltă el însuși, vorbind despre existența unui «*cerc de cercuri*», ca «*succesiune de totalități provizorii*» din ce în ce mai vaste. Reapare însă aici și o anume rezervă, ce fusese exprimată încă în *Vălul Poppeei*, atunci cînd Jean Starobinski semnala pericolul excesului de distanțare față de operă al «*privirii de deasupra*» : acesteia îi corespunde aici extrema lărgire a «*cercului hermeneutic*» pînă la nivelul unei maxime generalități, de la care interpretarea riscă să piardă din vedere specificitatea obiectului. Întoarcerea la text, preconizată pentru echilibrarea celor două tentații — ale identificării și distanțării excesive — se impune încă o dată. Cîteva magistrale analize aplicate unor texte considerate ca emblematice — v. episodul *Ospățului de la Torino* din *Confesiunile* lui Rousseau, în *Relația critică*, și fragmentul biblic al *Luptei cu Legiunea* din *Trois furreurs)* arată în ce măsură Jean Starobinski știe să descopere acel «*sistem de corespondențe*» dintre nivelele textului — în cadrul unei critici imanente — ce nu-și refuză totuși deschiderea spre spațiul amplificat al contextului socio-cultural.

Cu privire la acesta din urmă, autorul *Relației critice* se exprimă cu limpezime atunci cînd, afirmînd că opera este o «*lume condusă de legitatea ei proprie*», adaugă imediat că ea este și «*o lume într-o lume mai mare*» *(p. 33).* Rotirea privirii spre «*împrejurimile*» operei se face însă din centrul textului, libertatea reflecției e o libertate condiționată. Abordînd problema raporturilor cu societatea și instituțiile ei, cu alte opere literare, Jean Starobinski se apropie de o «sociologie a *textului* literar», așa cum a prezentat-o mai recent un Pierre V. Zima, și care presupune relativizarea perspectivei structuralist-genetice conturate de L. Goldmann, prin deplasarea accentului pe structura intimă a *limbajului* și luarea în considerare a elementelor de opoziție, a ceea ce criticul numește «*relația diferențială și polemică cu literatura anterioară și cu societatea înconjurătoare*» *(Relația critică,* p. 34—35). Opera poate apărea așadar, dintr-o atare perspectivă, și ca «microcosm» sau «*rezumat simbolic*» al unei epoci, dar și ca factor de «destructurare». Recuperarea sau, mai exact, reintegrarea perspectivei sociologice asupra literaturii trebuie să evite, după Jean Starobinski, unilateralitatea și simplismul relației de strictă determinare, exterioară, a literarului de către social ; literatura e privită ca încorporînd în structura-i specifică dubla mișcare *dinspre* și *către* mediul socio-lingvistic în care ia naștere. (Să remarcăm, în paranteză, că o asemenea abordare suplă a contextualizării operei cu istoria ar fi scutit și o bună parte a criticii noastre de «sociologismul vulgar», după cum, mai aproape de noi, ar elimina reticențele față de lectura sociologică a textului literar, care sînt departe de a fi dispărut.)

Într-un sens similar (într-un dublu sens) este considerată de către Jean Starobinski și *relația dintre operă și autor*. Dimensiunea psihologică a textului e așezată în rîndul condițiilor sale *necesare* dar nu suficiente. Conștienți sau inconștienți, factorii psihologici generatori se cer descifrați în textul însuși, pe o traiectorie rareori simplu-liniară. Documentarismul biografic pozitivist este respins de critic, în numele descifrării dimensiunilor existențiale ale scriitorului în structurile de profunzime ale textului. Din acest punct de vedere, aportul psihanalizei nu e deloc neglijat, însă criticul nici nu primește fără rezerve toate sugestiile venite din această zonă a interpretării. Și poate că cea mai însemnată dintre reținerile sale privește chiar una dintre ideile centrale ale teoriei freudiene, și anume însăși interpretarea artei ca «*dorință deturnată în domeniul ficțiunii*» (v. eseul *Psihanaliză și literatură*, în *Relația critică).* Așa cum, proiectată pe fundalul istoriei, opera nu era acceptată ca simplă oglindă neutră a evenimentelor, ea nu e — dacă o punem în raport cu subiectivitatea creatoare — doar resfrîngerea unor mobiluri ascunse, împinse spre vîrsta primei copilării, a căror tensiune se rezolvă simbolic în ficțiune, ci — cum scrie criticul — opera «*trebuie considerată ea însăși ca un act originar, un punct de ruptură în care ființa, încetînd să mai sufere acțiunea trecutului, caută să inventeze, împreună cu trecutul ei, un viitor fabulos, o configurație sustrasă timpului*» *(Relația critică,* p. 245). Însuși destinul artistului este, prin operă, modificat.

Să menționăm, în sfîrșit, interesul manifestat de Starobinski pentru descifrarea *intenționalității operei,* așa cum e înscrisă ea în chiar structurile textului, cu

precădere în operele moderne, dar și la scriitori mai vechi : o demonstrație recentă e oferită de ampla cercetare dedicată lui Montaigne și *Eseurilor* sale (v. *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982).

Chiar și această sumară trecere în revistă a principalelor tipuri și momente ale lecturii, ilustrative pentru modul cum Jean Starobinski concepe «relația critică», poate da o idee despre amplitudinea deschiderii sale spre tot ceea ce, în spațiul științelor umaniste, poate fi profitabil pentru actul interpretării. «*Nici o metodă nu poate fi recuzată din principiu*» — se afirmă de altfel în *Relația critică* (p. 156) — iar insistența cu care se accentuează asupra primatului textului sugerează de fapt că fiecare operă oferă indiciile sistemului său preferențial de lectură. Ceea ce nu înseamnă desigur că se refuză posibilitatea unor alte tipuri de apropiere. Dimpotrivă, criticul se pronunță categoric pentru «*confruntarea globală a operei sub toate aspectele ei, cu toate tehnicile parțiale disponibile*» (*op. cit.*, p. 41) — confruntare implicînd o «*critică a metodei*» și avînd drept rezultat identificarea celor mai fertile căi de acces spre semnificațiile textului. Altfel spus, ceea ce cere criticul este o cît mai deplină *adecvare la obiect*. Rezultatele lecturii pot da seama, prin vigoarea ori slăbiciunea lor, de gradul de coerență al discursului critic și de productivitatea instrumentelor de interpretare pentru care s-a optat : «*Toată chestiunea* — remarcă Jean Starobinski — *rămîne însă de a ști dacă ea (metoda) e adecvată, specifică și suficient de completă*» (*op.* cit., p. 156). Permanenta revenire la text reprimă excesul *teoriei*, rigiditatea «*principiilor regulatoare*», atenuînd astfel, pe de altă parte, tendința discursului critic de a eluda, prin generalizare și raționalizare, *diferența*, specificitatea operelor. De aceea — afirmă criticul — «*orice lectură (trebuie) să rămînă neprevăzută, o simplă întîlnire, neumbrită de nici un fel de meditație sistematică, de nici un fel de doctrină prealabilă*» (*Relația critică*, p. 25). Este însă de remarcat imediat că situarea reflecției metodologice în chip de «*postfață*» a actului interpretativ nu înseamnă nicidecum, pentru Jean Starobinski, negarea acelor «*principii regulatoare mai solide*» menite să asigure disciplina lecturii și amintita adecvare la obiect. Din contra, el vorbește insistent despre necesitatea perfectei cunoașteri a instrumentarului critic, a tehnicilor de descifrare, atrăgînd, în plus, atenția asupra «independenței» și «autonomiei» omului cu care interpretul urmează să intre în relație. Căci pentru el — așa cum am observat deja — critica trebuie să fie o *întîlnire cu textul*, pe un traiect care să permită în egală măsură evidențierea structurilor obiective ale operei și libera reflecție a interpretului. «*Idealul criticii*» va fi definit tocmai sub semnul conjugat al «*rigorii metodologice (legată de anumite tehnici și procedeele lor verificabile)*» și al «*disponibilității reflexive (liberă de orice constrîngere sistematică*» (*Relața critică*, p 42).

Se conturează astfel, în linii ferme, și *locul interpretului în raport cu textul*. «*Individ istoric*», el este cel care își *alege* obiectul în funcție de «*beneficiul actual*» pe care îl poate oferi, el este cel ce decide și asupra metodei și decupajului celui mai productiv pentru descifrare, trasînd cercul sau «cercul de cercuri» hermeneutice ; el deține, apoi, acea «*energie a interogației*» ce provoacă textul la o cît mai completă dezvăluire a structurilor semnificative. Echilibrul dintre aspirația spre identificare și reflecția distantă depinde de propria sa disciplină spirituală, iar «*asceza impersonală a cunoașterii obiective*» se aliază la el cu suplețea, verva, «*forța de inspirație*» și puterea inventivă. «*Interpretul* — spune Jean Starobinski — *pune ceva de la sine chiar și atunci cînd pretinde că nu procedează decît la o descifrare. De fapt, el este într-o mare măsură producătorul a ceea ce descoperă în text...*» (*La littérature. Le texte et l'intreprète*, vol. cit. p. 180). Subliniem : *a ceea ce descoperă în text*. Căci pentru Jean Starobinski, interpretul autentic e tot ce poate fi mai depărtat de «*cititorul abuziv*», care își îngăduie să spună orice despre text, transformîndu-l într-un simplu pretext pentru dezvoltarea propriilor sala fantasme... «*Validitatea*» discursului critic nu poate fi astfel despărțită de adevărul ei, verificat prin confruntarea cu opera.

«Completa metamorfoză» reprezentată, pentru Jean Starobinski, de actul lecturii critice (întrucît «*obiectul de interpretat a crescut prin întreg aportul activității de interpretare*») poate fi în felul acesta asimilată cu o *operă*, cu o *creație* ce poartă pecetea inconfundabilă a unei *personalități*.

Personalitatea lui Jean Starobinski am așeza-o sub semnul *mobilității privirii critice*. Nu numai pentru că el știe să fructifice în propria creație sugestiile mai multor metode parțiale, realizînd un discurs de o deplină coerență, ci și întrucît lectura operei sale dezvăluie, de la o carte la alta, o *«obsesie modelatoare»* a cărei emblemă e *«ochiul viu»* și care-i coagulează de fapt întreaga viziune critică. Nu e deloc greu de observat că reflecția sa e dominată de o complexă tematică a privirii, căreia i se subsumează meditația asupra raportului dintre mască și realitatea ascunsă a eului, dintre aparență și esență : *«transparența și obstacolul»* la Rousseau, simbolurile privirii în teatrul lui Corneille și Racine, pseudonimia lui Stendhal, ambiguitatea ipostazelor clovnești ale artistului modern, *«cuvintele sub cuvinte»* în anagramele lui Saussure, *«teatrul lumii»* și măștile sale, la Montaigne, — constituie o suită de variațiuni pe aceeași temă obsedantă. În ultimă analiză, aceasta mobilizează însăși viziunea asupra actului critic, *«ochiul viu»* deschis spre *«ascunsul (care) fascinează»*, provocat de *«măștile»* cuvintelor la o trecere a pragului către sens. Interpretul descoperă în texte tot atîtea acte de interpretare, sfîrșind prin a se defini pe sine însuși ca interpret. Este deci îndreptățit să afirme — cum o face într-un recent interviu — că : *«A interpreta o operă înseamnă și a te interpreta pe tine însuți, înseamnă, așadar, a face operă de autoportret de autocritică»* (v. *Starobinski en mouvement, propos* recueillis par Anttoine Gaudemar, în *Magazine littéraire*, No. 192, februarie 1983, p. 77).

Ion POP

TEXT ȘI REALITATE

Știm astăzi că relația text/realitate nu se pune doar în termenii categorici ai mimesisului aristotelic, că arta adică nu este o simplă reflectare a realității pe care o «înfățișează», o «povestește» într-un mod oarecare, și că textul în sine are propria sa realitate, *este* o altă realitate, diferită de aceea a situației pe care o descrie sau, cel puțin, o presupune. Dar iarăși este indiscutabil să între realitatea textului și realitatea lumii pe care el o configurează există un raport oarecare : neclar, dar cert. Acest raport nu este ușor de definit și nici nu se poate fixa într-o singură definiție pentru că el comportă de fapt o infinitate de tipuri posibile, după cum și textul în sine poate prezenta o multitudine practic infinită de tipuri, de la cel care prezintă în chip direct realitatea — sau ceea ce autorul vrea să treacă drept realitate, memoriile de pildă — pînă la cel care își propune programatic să rupă orice legătură cu aceasta. De obicei, într-un text dat, cititorul urmărește simultan o dublă realitate : a textului, pe de o parte, și pe de alta aceea a lumii reflectate în el. Rareori cititorul face abstracție de dubla realitate a faptelor care apar într-un text, citind literatura cum citesc gazeta eroii lui Caragiale ; de obicei, acesta trage tot timpul cu ochiul dincolo de text pentru a încerca să vadă mai departe sau mai adînc în culisele de care el este mai mult sau mai puțin conștient, caută să identifice locurile sau oamenii despre care este vorba pentru a afla mai multe despre acțiunea care abia prinde să se contureze în fața ochilor săi. Inevitabilele raportări la evenimente sau personalități reale care survin în textele literare sînt luate în aceste cazuri drept indici siguri de identificare — cum și pot fi uneori — iar conjecturile rezultate sînt reintroduse în circuitul textului, căruia i se deturnează în acest fel intenția genuină, veritabila adresă. De aici a și izvorît o întreagă ramură detectivistică a istoriei literare, adînc preocupate să afle care este orășelul «de munte» în care se desfășoară acțiunea *Scrisorii pierdute*, care este numele «iubitei de la Ipotești» ș.a.m.d.

Este evident că tendința involuntară a cititorului obișnuit nu face decît să ducă mai departe o linie care există în chiar preocuparea comentatorului profesionist de literatură, căci și criticul — și cu atît mai mult istoricul literar — nu poate face decît o relație empirică între cele două realități. Uneori, aceasta se face în

credința că înțelegerea realității duce implicit la o mai bună pătrundere a realității cărții căreia ea îi este model. Alteori, ea are doar rolul de a face vizibil modul cum funcționează sistemul — al realității în sine ca și al cărții. Cîteodată se întîmplă chiar ca respectivul comentator să nici nu observe diferența și să comenteze evenimentul istoric cu credința că se referă la carte (e cazul criticii care exalta în anii cincizeci literatura nouă indiferent de valoare, doar pentru faptul că se referea la o realitate nouă), și invers. Din acest punct de vedere, lectura cititorului și lectura criticului nu sînt diferite pentru că și activitatea ultimului are drept scop ordonarea impresiilor, a observațiilor empirice, rezultat al citirii, ambii căutînd să adune date pentru descifrarea codului, informații despre realitatea lumii din carte. Ele nu sînt informații în sens de «elemente necunoscute» sau «explicații», cît indici referențiali, jaloane ale unei paradigme în funcție de care se organizează lumea «citită», care îi dau un sens și care aduc lectura la un model comparabil cu acel pe care îl cunoaștem deja, din altă lectură sau din experiența vieții. Nu este o exagerare : toate structurile pe care le cunoaștem altfel decît prin experiență directă, prin trăire nemijlocită, ne sînt procurate prin lectură. Cunoașterea prin obiecte, cunoașterea materială în sens propriu, este fragmentară, discontinuă ; numai ce cunoaștem prin lectură este tridimensional, are o dinamică, o structură, are adică un sens, pentru că numai lectura sugerează continuitatea, activitatea ca proces, timpul, textul fiind un substitut al realității — sau o realitate de plan secund — nu pentru că este plin de obiecte (descrise mai mult sau mai puțin exact), ci pentru că le ordonează, le integrează într-un sistem, dîndu-le posibilitatea să se explice. Toate semnele intelectuale ale realității, achiziții mentale disparate care reprezintă într-un fel sau altul lumea în care trăim, opiniile, noțiunile, obiceiurile, sentimentele vitale, toate reflectă parțial și deci eronat realitatea, sînt *«purtătorii infideli ai unei realități-fantomă»* cum spune Jaspers [1]. O spune de fapt și Noica : *«Realitatea nu e existență, ea înseamnă încadrarea existenței simple într-un orizont»* [2]. Dintr-un punct de vedere, lectura poate fi înțeleasă tocmai ca sistem al realității ; ea ne dă perspectiva pe care simpla experiență nu ne-o poate da, sau ne-o dă prea tîrziu, ea oferă grila, structura pe care se ordonează atîtea și atîtea fapte izolate, care se coagulează apoi într-o realitate proprie, a noastră, unde lectură sau realitate nu mai păstrează contururi precise și discriminatorii, ca visul și realitatea în amintirea califului pentru o zi din *Halima*. Am citit sau am trăit cutare întîmplare ? Dilema lui Don Quijote este a fiecărui din noi și ea este posibilă pentru că *«les souvenirs du passé ne font pas un régime discriminatoire aux souvenirs de lecture ; les uns ne sont pas plus „réels" que les autres. Ils m'appartiennent au même titre que mes autres expériences...»* [3]

Este foarte interesant că, adesea sistemul intern al operei pare să respingă o parte a sa neadecvată așa cum un organism izolează țesuturile sale bolnave, și-i impune autorului o alternativă superioară, mai potrivită, singura care pare potrivită : așa alegerea lui Dandanache drept candidat, *«mai prost decît Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu»*, după îndelungi ezitări ale lui Caragiale.

Romancierul englez James Hilton, părintele cunoscutului *Mr. Chips*, oferă sociologului literaturii un alt exemplu de acest tip într-un alt roman al său, *Random Harvest*, din 1941. Amnezic în urma unui șoc din primul război mondial, eroul său — Charles Rainier — nu poate reconstitui o perioadă de vreo doi ani care a urmat rănirii sale. Într-o zi, intrînd într-un teatru de provincie, el vede o piesă, un fel de farsă în care partitura comică este susținută de un soldat plin de bunăvoință și de entuziasm dar bîlbîit și zăpăcit, care produce tot felul de încurcături și qui-pro-quo-uri pe fundalul unei acțiuni de fapt dramatice. Atacat de forțe inamice superioare, comandantul său ezită la un moment dat să ia o hotărîre care trebuia luată într-o fracțiune de secundă ; pe acest fundal tensionat, în care creșterea încordării trebuia să aducă și o creștere corespunzătoare a ritmului, exasperat de amînare, soldatul se hotărăște cu eroism să ia totul pe seama sa, intră în cortul comandantului și-i strigă patetic să comande atacul — *«or if you don't, sir, then, b-b-by G-g-god, I w-w-will m-m-myself !»* Efectul e comic, bineînțeles, și destin-

[1] Karl Jaspers, *Reality*, în vol. *Philosophy of Existence*, transl. and introduction by Richard F. Grabau, Philadelphia, 1971, p. 78.

[2] C. Noica, *Douăzeci și șapte trepte ale realului*, București, 1969, p. 106.

[3] Al. Ciorănescu, *Les mots magiques*, în *Diogène*, nr. 121, 1983, p. 107.

derea rîsului urmează unei încordări prea mult prelungite : aceasta e, în esență, și rostul personajului care, prin bîlbîiala sa, pare a parodia drama indeciziei. Rainier își reamintește însă că el însuși jucase în acest rol, în perioda complet uitată pînă atunci, și că mai mult, el era chiar cel care modificase rolul respectiv, lipsit de intenții parodice pînă atunci. Atașat unei trupe teatrale ambulante, el trebuie să intre în scenă pe neașteptate pentru a suplini un actor bolnav și, în fața rampei, șocat din nou de brusca sa transpunere într-o situație similară celei în care fusese rănit, se bîlbîie și strică ceea ce trebuia să fi fost o scenă apotetică. Dar publicul, care simțea nevoia unei echilibru într-o situație devenită melodramatică, apreciază «creația» sa involuntară (*«the funiest bit in the whole show»* îi spusese un spectator după aceea) și de atunci partitura sa își modifică conținutul, devenind un rol esențialmente comic, fără să se modificat nici o literă în textul său. Acesta era doar citit printr-o altă grilă, decodat într-o altă cheie decît cea de pînă atunci. Cu această interpretare începe și marele succes al piesei, care se mai juca încă — măcar în romanul respectiv — la mulți ani după întîmplarea inițială.

Aceste cazuri în care textul ajunge la notoritate printr-o interpretare diferită — sau chiar opusă — aceleia pe care i-o dădea, inițial, autorul său nu sînt atît de rare pe cît s-ar putea crede. Montherlant cel puțin crede că mai toate capodoperele își datorează perenitatea unor erori repetate de acest fel (*«Je suis convaincu que les oeuvres qui durent, ne durent que par des malentendus... C'est par coup d'erreurs que les oeuvres survivent»*) și fără îndoială că dacă numim eroare orice depărtare de intenția inițială a autorului, necontenita schimbare de perspectivă a publicului (sau a cititorului) care se primenește mereu, prin forța împrejurărilor, va duce la noi erori cu fiecare generație. Subiectului i s-au consacrat, de altfel, multe studii. Interesant între ele este cel al lui Auréliu Weiss[3] pentru că nu pune numai problema depărtării noastre de un text tot mai greu de apreciat din același unghi și pentru aceleași motive pentru care îl apreciau generațiile trecute, dar și pe aceea a depărtării textului în cauză de noi, adică a pierderii pe parcursul istoriei, pe lîngă a detaliilor (cutare aluzie obscură la personaje uitate azi, cutare expresie care nu mai are astăzi aceeași valoare afectivă ș.a.), și a însăși atmosferei, a vremii, a ambianței sale naturale, de care reînvierea operei sub ochii noștri, după o sută sau o mie de ani, o rupe în mod artificial. Sigur, ceva rămîne întotdeauna, cuvintele nu-și pierd cu totul sensul peste ani, nici gesturile, și noi putem avea liniștiți iluzia că înțelegem astăzi exact cutare operă a Antichității întrucît putem «traduce» și analiza toate propozițiile ei, luate individual. Înțelegerea ei de ansamblu este însă necesarmente eronată — în sensul lui Montherlant — «falsă», pentru că i se atribuie autorului o altă intenție și o altă viziune decît a sa, idei și sentimente care nu-i sînt doar străine, dar care adesea nici nu i-ar fi putut fi proprii, în condițiile istorice și sociale date. Weiss citează în acest sens exemplul Antigonei lui Sofocle — atît de productiv în lumea dramatică modernă tocmai pentru că i s-a găsit o relație cu sufletul contemporan — în care spectatorii și cititorii de astăzi par să vadă exemplul unei eroine apropiate de condiția noastră morală ; aici evoluția caracterului în legile psihologiei depășește cadrul îngust al determinării teologice, condamnînd omul la un destin prestabilit și fără scăpare (Weiss citează aici pe A. Dufréchou), în timp ce analiza atentă a textului, fără prejudecata unei interpretări moderne, pare să indice că dimpotrivă, Antigona este un produs al concepțiilor tipice vremii ei : *«Ses intentions sont nobles, mais son comportement est fanatique. Ses pensées se transforment vite en décisions et, ces décisions, elle ne pense même pas à les soumettre à un raisonnement qui pourrait les modifier... Elle n'accepte pas des arguments contraires à son état d'esprit. Elle est intolérante et comprend très bien l'intolérance de Créon qui la condamne... L'héroine se soumet à la volonté du dieu des morts, Hadès, comme d'ailleurs elle le dit. Et comment pourrait être bannie la théologie d'une oeuvre qui noue toute l'intrigue autour des rites réligieus des funérailles ?»* (op. cit., p. 26—27). Sigur că cititorul — în sensul cel mai larg al acestui cuvînt, deci și criticul care caută în operă rațiunea ei interioară ca și explicația plăcerii noastre de a o citi — poate găsi într-un text tot ceea ce el îi sugerează, precum acel erou al lui Henry James care găsea în *Lady Macbeth* un excelent roman polițist. Istoricul literar trebuie însă să explice opera în ansamblul unei literaturi, într-un context care nu mai acceptă un număr teoretic

[3] Auréliu Weiss, *Le destin des grandes oeuvres dramatiques*, Paris, 1960.

nelimitat de interpretări. Putem vedea astăzi în Budai-Deleanu un barochist și un suprarealist în Pralea, în cadrul unor interpretări care sensibilizează cititorul contemporan pentru o operă al cărei gust l-a pierdut; istoricul literar trebuie însă să-i reconstituie întîi valoarea ei în epocă, semnificația ei inițială, așa cum dicționarul ne oferă etimologia cuvîntului și sensurile sale arhaice pentru a le putea face mai clare și mai palpabile pe cele de azi. Aceasta este și baza pe care istoricul literaturii își caută veșnic răspunsurile: nu prin descoperirea cine știe cărui mărunt document, ci prin continua încercare de adecvare a înțelegerii sale fatal limitate la o realitate ale cărei coordonate i se dezvăluie printr-o abordare «de sus», cum ar spune Călinescu, de la nivelul generalităților.

În lanțul de întîmplări pe care viața le oferă privirii noastre, sistemul nu este totdeauna aparent, «existența» nu se ordonează întotdeauna într-o realitate coerentă pentru că nu întotdeauna fragmentul pe care-l putem cuprinde are o semnificație, un sistem. În literatură însă sistemul nu poate fi absent. El poate fi doar difuz, neexplicit, și este rostul criticului de a-l defini, sau măcar de a căuta să-l definească. A-l explica istoric, a-l aduce la posibilitatea noastră de înțelegere, încadrîndu-l în structurile mai cuprinzătoare ale genului, ale locului și ale timpului său, ar trebui să fie rostul istoricului literar, al cărui efort se îndreaptă nu doar spre reconstituirea atmosferei care l-a generat pe scriitor (a istoriei sale deci), dar și a aceleia care i-a generat opera, fie și indirect: domeniul de intersecție cu istoria mentalităților, cu structurile colective, cu sociologia recepției. Realitatea vieții este o materie importantă și pentru istoricul literar, nu numai pentru scriitorul de care se ocupă, căci el nu se mărginește să scrie *«istoria scriitorilor, a instituțiilor, a tehnicilor»* [5], ci o scrie pe aceea a scriitorilor în relație cu publicul lor, ca și a publicului în relație cu opera. Este fals că doar cititorul e influențat de operă (respectiv, scriitorul în postură de cititor); reversul este tot atît de adevărat, pentru că orice scriitor scrie pentru un public căruia vrea să-i placă (sau să-i displacă), el este modelat de publicul său în măsura în care și el vrea să-l modeleze, pentru că trebuie să se facă înțeles de acesta, trebuie să-i cunoască, să-i urmeze, să-i menajeze gusturile, obișnuințele, cunoștințele: opera sa trebuie să reflecte, pe scurt, epoca sa. De aceea, pentru a întrevedea realitatea textului în sine, nu numai pe aceea a lumii lui, pentru a înțelege ce a vrut să comunice un autor dispărut contemporanilor săi, este nevoie să-i cunoaștem pe aceștia, trebuie să punem deci în relație nu doar doi, ci trei factori determinanți ai fenomenului literar, pe care ne-am obișnuit să-i tratăm independent și adesea în opoziție. Nu știu dacă putem merge atît de departe ca Iser și să spunem că *«dacă ceea ce este comunicat are vreo importanță, prima noastră preocupare nu va fi înțelesul acelui text (dada-ul călărit de criticii de altădată), ci efectul»* (asupra cititorului — n.n.); mi se pare evident însă că, pe lîngă autor și pe lîngă textul care îl reprezintă, dar cu care nu se identifică, demersul nostru trebuie *«să se concentreze asupra o două spații esențiale și interdependente: unul, cel al întîlnirii dintre text și realitate; celălalt, al întîlnirii dintre text și cititor...»* [6].

Istoria literară nu trebuie să fie doar o istorie a literaturii, nici una doar a receptării literaturii, ci una care să le cuprindă pe amîndouă, adică o istorie a literarității, a ceea ce era considerat literatură într-un anumit moment, din anumite cauze, în anumite medii, și a ceea ce nu era încă literatură, dar a devenit în perspectiva timpului; acesta este punctul în care acțiunea autorului și cea a publicului său se întîlnesc și se conjugă într-un sistem. La baza lui se reîntîlnesc cele două realități: a textului și a lumii de la care și pentru care a căpătat substanță.

Mircea ANGHELESCU

[5] René Wellek, *The Fall of the Literary History*, în vol. *The Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill, 1982, p. 77.

[6] W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, 1978, p. 54.

RESTITUIRI

O PROBLEMĂ A LITERATURII EUROPENE: RĂSPÎNDIREA *ISTORIEI TROIEI* A LUI GUIDO DELLE COLONNE

Printre lucrările de seamă ale lui Cartojan, se numără și studiul *Legendele Troadei în literatura veche românească* (1925), unde a dovedit că, în afara versiunilor provenite din *Cronografele bizantine*, mai există și o altă redacție, cu totul diferită în ceea ce privește dimensiunea și conținutul, redacție identificată de el în manuscrisul *2183* din Biblioteca Academiei. Mai tîrziu, Cartojan a trimis de repetate ori la acest text, mai ales în *Cărțile populare în literatura românească*, subliniind cît de importantă era descoperirea unei alte dovezi despre legăturile dintre literatura veche românească și literatura medievală occidentală.

Se pare totuși că el nu a sesizat dimensiunile reale ale descoperirii făcute prin identificarea existenței în literatura română a unei traduceri după *Historia Destructionis Troiae*, scrisă în secolul al XIII-lea de sicilianul Guido delle Colonne, una din operele cu cea mai largă răspîndire geografică în evul mediu european și în epoca modernă timpurie.

Deși Cartojan a cunoscut *Historia* și a considerat-o drept unul din izvoarele versiunii românești din ms. *2183*, totuși el și-a concentrat atenția îndeosebi asupra unei alte lucrări vechi, ce îi slujise ca punct de plecare și lui Guido, și anume asupra scrierii lui Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*. În jurul anului 1165, francezul Benoît modelase istoria războiului troian într-un epos de mari dimensiuni, una din primele epopei «curtois» și (ca și celelalte opere din această specie) o apologie a cavalerismului. Proiectînd asupra Antichității realitățile societății feudale, autori precum Benoît zugrăveau cavalerismul ca un fenomen atemporal, a cărui autoritate nu ar cunoaște sfîrșit.

Cînd Cartojan constata «*o asemănare izbitoare*» [1] între romanul «courtois» și versiunea românească, se referea în realitate doar la succesiunea episoadelor acțiunii. Căci un secol după Benoît, sicilianul Guido delle Colonne îi transpusese poemul în proză latină, nu doar prescurtîndu-l substanțial, ci și eliminînd anumite trăsături prea specific «courtois» și precizînd pasajele referitoare la realitățile urbane (cum ar fi enumerarea ocupațiilor multiple ale orășenilor).

Probabil că tocmai interesul pe care i l-a trezit eposul scriitorului francez Benoît l-a împiedicat pe Cartojan să privească mai îndeaproape adevăratul izvor al redacției românești, adică prelucrarea în proză latină, puternic prescurtată, făcută de italianul Guido. În mod surprinzător, specialistul român vorbește numai despre originalul în latină medievală al lui Guido și despre traducerea lui în italiană. În realitate *Historia...* avusese un adevărat succes european, cum ne-o dovedesc numeroasele traduceri: în olandeză, încă din secolul al XIII-lea; în catalană, cehă și germană, din secolul XIV; ca și în irlandeză, vechi-nordică și ungară. Chiar și după ce *Iliada* lui Homer a fost redescoperită de Europa, succesul scrierii lui Guido nu s-a diminuat: în secolul al XVI-lea au preluat-o spaniolii; în XVII danezii și suedezii, iar în secolul al XVIII-lea a fost transpusă în rusește. Numeroasele manuscrise și tipărituri din diferite timpuri și locuri dovedesc ecoul trezit de *Historia Destructionis Troiae*, un lanț de succese euro-

[1] Nicolae Cartojan, *Legendele Troadei în literatura veche românească*, București. 1925, p. 60

pene, în care redacția românească din anul 1766, descoperită de Cartojan, constituie veriga cea mai nouă.

Dar un astfel de succes merită să fie înțeles în motivația sa profundă. O presupusă înclinare a cititorilor spre literatura de delectare lămurește în prea mică măsură interesul lor pentru teme precum cuceririle lui Alexandru cel Mare sau căderea cetății Troadei. Descrierile de bătălii și enumerările monotone din versiunea Guido nu puteau servi în niciun caz unei *«plăcute zăbave»*. Cauzele succesului ne devin clare, numai dacă înțelegem că o astfel de scriere era primită pentru că oferea publicului *cunoștințe* și anume cunoștințe din istoria omenirii, prin care se umplea golul de informație lăsat de *Biblie* (cartea de istorie a Evului mediu) între noul și vechiul Testament. Prin intercalările sale lămuritoare și moralizatoare, Guido venea în întîmpinarea curiozității publicului, astfel încît cartea sa a fost primită din Spania pînă în România ca o carte de istorie adevărată, în timp ce *Iliada* lui Homer trecea drept o plăsmuire plină de fantezie. Afirmația că traducerea românească ar fi jucat un rol mai mic decît altele, pentru că nu s-a tipărit și pentru că s-ar fi păstrat doar într-un unic manuscris [2], trebuie corectată, deoarece recent s-a mai găsit încă un manuscris, copiat în alt loc și în altă perioadă decît primul [3].

Cercetărilor lui Cartojan asupra traducerii românești a versiunii Guido li se mai poate aduce o completare. El a intuit că între forma latină din secolul XIII și cea românească din XVIII a existat un intermediar, dar l-a bănuit în mod surprinzător ca aparținînd literaturii grecești [4], adică tocmai literaturii în care *Historia*... lui Guido nu fusese transpusă. Dacă ar fi privit un pic mai insistent răspîndirea operei, ar fi constatat că sursa directă a versiunii românești se găsește într-o redacție rusă tipărită la 1709 în Petersburg, și reluată apoi de numeroase ori.

La fel de captivantă ne apare și problema speciei literare căreia îi aparține *Historia* lui Guido. Ne oprim aici doar în treacăt asupra acestei chestiuni. Cartojan încadra lucrarea între *»romanele cavalerești»*. Dar *«roman cavaleresc»* nu ni se pare o denumire potrivită, căci redacția românească s-a îndepărtat de eposul cavaleresc al francezului Benoît de Sainte-Maure mai mult decît credea Cartojan. Ca treaptă următoare în clasificare, el a optat pentru categoria de *«roman popular»* (unde «roman» are semnificația timpurie, de proză de ficțiune cu oarecari dimensiuni), ceea ce ar putea fi o subordonare acceptabilă, deși cititorii din veacurile trecute nu considerau lucrarea respectivă o pură ficțiune. În cercetarea românească de azi se înglobează însă în *«romanul popular»* nu doar motive literare izolate, ci și opere întregi, precum romanele «courtois» [5], care reprezintă o literatură de clasă, specifică pentru cavalerism, îndreptată clar împotriva poporului, a «ne-curtenilor»; *«roman popular»* devine astfel o denumire care mai mult încurcă decît clarifică.

Pentru treapta superioară din clasificare, Cartojan și urmașii săi au folosit denumirea de *«cărți populare»*; dar și împotriva acestei subordonări se pot ridica obiecții, pentru că în afara României *Historia* lui Guido nu a mai fost încadrată între cărțile populare. Ce înfățișare avea *Istoria Troiei* cînd îndeplinirea funcția de carte populară se vede — după opinia noastră — din ediția germană (în forma scurtă) apărută în secolul XV. Și ajungem, astfel la întrebarea dacă noțiunile literare generice se pot delimita diferit în literaturile naționale, sau trebuie să se caute o determinare unitară, pentru a-i servi literaturii comparate ca instrumente de lucru. În orice caz — credem noi — discuția despre problema genului și despre interpretarea cărții lui Guido rămîne încă deschisă.

Nu putem încheia comentariile noastre (prilejuite de sărbătorirea centenarului nașterii lui Cartojan), fără a sublinia că nu e de loc dificil să faci anumite precizări asupra unor lucrări apăute acum

---

[2] Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1963, p. 88 : *«Această redacție n-a avut răsunet în literatura noastră...»*

[3] Klaus-Henning Schroeder, *Die Geschichte vom trojanischen Krieg in der älteren rumänischen Literatur*, München, 1976 ; R. Constantinescu/K. H. Schroeder, *Die rumänische Version der „Historia Destructionis Troiae" des Guido delle Colonne*, Tübingen, 1977.

[4] Astfel formulat în 1934 : N. Cartojan, *Les premiers éléments occidentaux dans la littérature roumaine*, în „Revue de littérature comparée", (14), 1934, p. 12—29. Afirmația a fost preluată de cercetarea ulterioară.

[5] Dan Simonescu, *Romanul popular în literatura română medievală*, București, 1965, p. 10—11.

mai bine de cincizeci de ani. Neîndoielnic rămîne faptul că minuţiozitatea cu care a lucrat Cartojan ar trebui să slujească de exemplu pentu orice filolog şi că descoperirea şi interpretarea manuscrisului *2183* se dovedeşte a avea o importanţă majoră pentru istoria literaturii române. Această versiune oferă nu o mărturie despre un „ev mediu" întîrziat al culturii române, ci dovedeşte prezenţa acesteia într-o tradiţie literară înfloritoare abia după evul mediu în cea mai mare parte a Europei.

Klaus-Henning SCHROEDER

(Versiunea românească de
Cătălina VELCULESCU)

B. FUNDOIANU ŞI F. BRUNEA-FOX. SEMNIFICAŢIA UNEI PRIETENII

În 1935, cînd am început să lucrez la ziarele *Adevărul* şi *Dimineaţa*, trecea pe coridoarele redacţiei un om înalt, blond, cu ochi deschişi, luminoşi, cu pas nu grăbit, dar sigur. Vocea-i bine timbrată, cu rezonanţe baritonale, era plăcută la ascultat mai ales atunci cînd făcea să fie auzite accentele moldoveneşti ale unei cultivate limbi române. Era Brunea-Fox, *«prinţul reporterilor»*, cum i se spusese. Ieşea din micul lui birou şi se îndrepta spre secretariatul de redacţie cu un teanc de foi în mînă, manuscrisul lui din ziua respectivă. Ieşea din acea adevărată cuşcă în care încăpeau două mese şi două scaune şi nimic mai mult, pe care o împărţea cu Gheorghe Dinu — poetul Ştefan Roll — descoperit de Brunea-Fox, printr-o întîmplare, în strada Bărăţiei, la numărul 27, în lăptăria lui Ienache Dinu (tatăl poetului, refugiat în 1904 din satul Precopana, din munţii Macedoniei, din cauza măcelurilor başbuzucilor otomani, ajuns la Istambul şi apoi, adăpostit în 1905, la Bucureşti). Pe acel băiat de lăptărie, care servea clienţilor iaurt gras şi citea în original pe Lautréamont, l-a ajutat Brunea-Fox să intre în mişcarea literară de avangardă din România, din anii celui de al treilea deceniu, unde el însuşi se afla instalat.

S-a scris, poate nu atît cît ar trebui şi ar fi necesar pentru înţelegerea istoriei gazetăriei din ţara noastră, pentru evidenţierea unor valori care au făcut să strălucească arta scrisului zilnic, despre ziaristul Brunea-Fox, despre acel reporter senzaţional prin talentul lui, prin temele alese, prin specificul stilului său, un amestec de incisivitate şi bonomie. Se ştie, însă, prea puţin despre scriitorul Brunea-Fox, despre cel care a venit în gazetărie din literatura suprarealistă, despre cel care a părăsit poemul suprarealist pentru a adopta reportajul ca formă de a exprima realitatea.

Nu am pretenţia de a fi cercetat întreaga producţie literară a lui Brunea-Fox, dar cîteva exemple sînt edificatoare.

Între hîrtiile rămase de la el, s-a găsit o foaie ruptă dintr-o revistă. Cineva a scris în susul paginei 140 : *«Revista „Versuri şi proză". 12 septembrie 1915. an IV. Nr. 6. Iaşi»*. Urmează apoi : *«Cronică rimată — Nocturnă»*.

E linişte-n anticul Iaşi
Cu grave tremoluri de başi
Doar caii mai sforie rar ;
Şi luna, fosforicul far
Zîmbindă din falduri de nori
Atîrnă romantice flori
Pe ziduri severe şi reci.
Pe stradă — cu foşnete seci
Colindă spectrale figuri —
Cu gesturi lascive de nuri
Provoacă nocturnii bipezi
— Şi galeş în urmă îi vezi

Topindu-se brusc în binom
În vastul plăcerilor dom.
Gardiştii solemni şi livizi
Îşi plimbă ca lucii bolizi
Blazonul funcţiunei la piept.
Stă Cuza majestic şi drept
În bronzul sonor şi rigid.
Adie din «Püpchen» un Lied,
Motive de «Lied» vesperal.
Răsună arare un «ţal»
La mese cu sarbezi clienţi.
Boemii —extatici demenţi —

Cu plete virgine și lungi
Cu viduri polare în pungi
Visează himeric, regal
Fastoase miragii de bal.
Sincopic urale pornesc
Tumulturi rebele sporesc
Timpanul izbindu-l înfam :
Gomoșii pe Bachus aclam !

Morfeice poze, în prag
Privesc reactivul pribeag
Cu spasmuri de rîsuri baroc.
— Sergenții trag sceptrul din toc.
Înghează rumoarea-n ecou
Și calmul descinde din nou
Cu zvonuri discrete de pași —
...E liniște în anticul Iași.

«Cronica» este semnată *Pan*, unul din pseudonimele lui F. Brunea-Fox. Cînd a publicat această poezie, avea șaptesprezece ani.

Alte exemple le-am extras din puținele reviste păstrate chiar de el, reviste în a căror conducere sau redacție a lucrat după ce a părăsit Iașul și s-a instalat la București. În numărul 3 din 1 mai 1925, din *«Integral — revistă de sinteză modernă, organ al mișcării moderne din țară și streinătate»* cum se prezintă singur numărul 6—7 al publicației, cu redacția la București, formată din F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Ilarie Voronca și cu redacție la Paris, formată din B. Fondane și Mattis Teutsch, redacția și administrația din București avînd următoarea adresă : *«M. H. Maxy — București, Calea Victoriei nr. 79, Etaj I»*, deci în numărul 3 din *Integral*, — număr consacrat în mare parte lui Tudor Arghezi, Fox (pe atunci semna F. Brunea) publică următoarea poezie :

Arhivă

Pomii fac comerț cu eau de cologne
Nici o fereastră nu zvîrle cu sîni
Trenuri se scurg racle-n pămînt
Șinele-n urmă cozi despletite.
Bîlciul broaștelor rumegă stele

Trenuri trag la rîndea podul de fier,
Poarta din fund piaptănă noapte
Pașii sînt ore pe cerul din turn.
... Și nici un grad nu mai latră,
Nici o vioară nu mai cîntă la pian.

Poezia, scrisă în 1919, așa cum autorul însemnă în josul ei, stă în aceeași pagină cu *Provincie* («Tîrg ticălos cu uliție și străzi / sparte de ploi, de vite și de care») de B. Fundoianu ; cu *Hardmuth Nr. 2* («Vîntul champion pe motocicletă / trenul vede cai verzi pe pereți») de Stephan Roll și cu *Almanah* («Supapă ora în alamă și disc / sîngele face salturi de necrezut subteran») de Ilarie Voronca.

Am scris mai înainte că numărul 3 din *Integral*, apărut la 1 mai 1925, a fost consacrat, în mare parte, lui Tudor Arghezi. Poetul republică poezia *Belșug* și scurta proză *Peștele roșu*, iar despre el scriu : B. Fundoianu *(Omagiu lui Tudor Arghezi)* ; Galaction despre Arghezi — spovedanie orală ; C. Titel-Petrescu *(Arghezi și politica)* ; Ilarie Voronca *(Tudor Arghezi — fierar al cuvîntului)* ; Stephan Roll *(Evaluări)* ; Ion Călugăru *(Între anticlericalism și ortodocsie)*. În articolul său *Arghezismul*, F. Brunea scrie în final : *«Influența lui Arghezi a fost rapidă și integrală. Fără el, generația ar fi întîrziat cu două decenii și cei cîțiva chemați, cu o experiență. Generos, Arghezi și-a golit toate sipetele, și-a divulgat toate secretele. Cuvîntul șlefuit pentru valorificarea propriului său carat, economia imaginei, reflector riguros pentru detaliile plastice, parfumul și apa regală, dantela veche și covercoat-ul, arhaismul și neologismul, averea poetului și a gazetarului tînăr de astăzi, sînt ale lui. O clipă, cînd Arghezi la „Cronica" era cloșca ouălor venetice, ne-am temut ca progenitura să nu-i roadă ficații, din exces de lăcomie. Inocenți însă, tinerii s-au mulțumit să-i poarte pălăria și să scrie lucruri făgăduitoare cu propriul lui condeiu. Astăzi, însă, unii nutresc gînduri paricide.*

Arghezi a creat curent. Fie ca ochiul lui să nu contemple potolit generația ce-i aparține, ci pentru gloria inovatorului de acum douăzeci de ani, să nu-i pară monștrii prunci de altă rasă, absurde manifestări pe care le poate înțelege, chiar cînd nu le poate gusta. Arghezi nu poate să uite că Pegasul său de astăzi este motocicleta».

Cînd F. Brunea-Fox scria aceste rînduri, Tudor Arghezi nu își publicase primul volum de versuri, *Cuvinte potrivite*, anticipînd cu cîțiva ani aprecierile unor recunoscuți critici cu privire la originalitatea poetului, la locul său în istoria literaturii române, la influența asupra generației lui și a celor următoare.

Cîteva note critice publicate în numărul 5—6 din *Integral* demonstrează preocupările lui Brunea-Fox pentru evoluția literaturii universale din anii de după primul război mondial. Astfel, el semnalează cititorilor din România concepția scriitorului Nicola Beaudin despre aspectul capital și fundamental al poeziei contemporane, *«poezie eliberată de cercul senzației personale, cojită de retorică și însuflețită de imaginea nouă, îndrăzneață și activă (și care) se va implînta în lumina modernă. În loc să fugim de viață, o căutăm în manifestările sale în aparență contradictorii în domeniile cele mai diverse»*.

Comentînd două numere ale revistei japoneze de avangardă *Mavo*, după ce subliniază într-o *notă introductivă* rolul artei moderne în crearea unei comuniuni spirituale internaționale și după ce afirmă că în arta lor, japonezii nu fac exotism, ci europenii care comit «japoniserie» îl fac fără să știe, Brunea-Fox citează o poezie a modernistului scriitor Tatuo Okada (*«Dă-mi, te rog mai iute foarfeca fiindcă vreau să tai globul în două/ A ! dar globul mi se pare că nu poate fi tăiat încă»* și apoi conchide : *«...gîndirea de astăzi a Japoniei a desfigurat radical vechile clișee, pășind viguros pe drumuri în care bambusul și lampioanele de hîrtie au devenit piloni de fier și becuri electrice.»*

Înainte de a deveni marele reporter aplecat asupra realităților concrete, a datelor și cifrelor, a evenimentelor zilei care trebuiau consemnate și comentate cu mare viteză și precizie, F. Brunea-Fox și-a exersat condeiul în scrierea unor proze suprarealiste de o surprinzătoare imaginație și o proaspătă expresie, exercițiu care își va face simțită existența în reportajele de mai tîrziu, în tot ce a scris pînă la sfîrșit. În același număr 6—7 din *Integral*, F. Brunea publică *Fabula Fabulei*, din care transcriu începutul : *«Cînd Bahò se trezi, soarele (care-n limba tribului e o exclamație) îngustase deabinelea pupila panterei legată de colibă. Peste sat însă, codrul prelungia somnul vegetal, ca o albeață pe văz. Asigurat (răspunderi mari îi ronțăiau liniștea), Bahò îngenunchie lîngă vreascurile rămase din ajun și cu gura conică șopti ceva tăciunilor brumați, tur năzdrăvan pentru cine nu știa că fusese zece ani boy la un rancho din Chihuahua, de unde fugise subit într-o noapte de vanilie. Convins, focul începu baletul. Bahò îl urmări o clipă nehotărît. Portativul de pe frunte destăinuia preocupări în gestație. Apoi brusc, ca și cum undeva ar fi strămutat tam-tamul, se apropie de ofițerul englez spînzurat, în mare ținută, de palmier, reperînd cu încordată atenție — ofițerul era costeliv — o piesă comestibilă»*. Schița este ilustrată de un *Desen exotic* de M. H. Maxy.

*

Am în față originalul unei fotografii publicată în volumul postum (1979) *Reportajele mele*, de F. Brunea-Fox. Trei imberbi, B. Fundoianu, I. Ross și Brunea privesc lumea cu ochi limpezi, plini de încredere, de speranțe. Al doilea și al treilea sînt în uniforma Liceului Național din Iași. Primul este îmbrăcat cu un palton gros, care nu pare uniformă, dar sub care s-ar putea să se ascundă uniforma aceluiaș liceu la care, într-o vreme, toți trei au învățat. Fotografia este din 1917. Pe spatele ei, cu greu am descrifrat scrisul șters, cu creion, al lui Brunea : *«Amintire la ora 4½ cînd vagabondez pe străzi și solicit chipurile voastre. Brunea 20/Ap (?) 1917»*. Cei trei, făcînd parte din aceiaș generație (B. Fundoianu născut la 14 noiembrie 1898 ; F. Brunea-Fox la 18 ianuarie 1893 și I. Ross la 1 ianuarie 1899) au fost buni prieteni. În special, Brunea cu Fundoianu.

Lizette Daniel-Brunea mi-a pus la dispoziție scrisori ale lui B. Fundoianu către Brunea-Fox din care reiese clar prietenia care i-a legat, trecută prin unele perioade de neînțelegeri literare, dar păstrată cu dîrzenie pînă la sfîrșitul lui B. Fondane în cuptoarele lagărului nazist de la Birkenau. Din păcate, cu toate investigațiile făcute — s-ar putea să nu fi cercetat absolut toate sursele posibile — nu am găsit scrisorile lui Brunea către Fundoianu, scrisori al căror conținut este dedus, bănuit într-o oarecare măsură, din cele ale poetului mort atît de tragic, victimă a fascismului.

Printre scrisorile păstrate de Brunea-Fox, cele mai vechi sînt din vara anului 1913, cînd B. Fundoianu se afla pe malul mării. Impresii de vacanță, observații, imagini marine *(«Astăzi, marea a fost mai vie și mai zgomotoasă. Pentru prima oară, succesiunile de valuri, rînduite și neprevăzute ca fronturile de bătae, ne-au lovit ca niște ciocane spetele încovoiate ca grumajii vitelor dărîmate de*

bolesne»). În una din scrisori, Fundoianu se mărturisește către Brunea : *«Îți scriu totuși, fiindcă mi-e drag să stau de vorbă cu tine. Fiindcă ești clădit cerebral, după chipul și asemănarea mea, deci complimentul meu e, ca și cum l-aș pastișa pe Minulescu, stînd de vorbă cu mine însumi»*

În 1914, de la Herța unde își petrecea verile, la bunici, temător ca nu cumva cîteva observații ale lui la o scrisoare a lui Brunea să nu îl fi supărat pe corespondentul său, tînărul poet (avea pe atunci nici șaisprezeci ani), îl sfătuește pe prietenul său aflat la Iași : *«De ce să-ți zbuciumi creerul, de ce să macini concepții, de ce să cauți argumente ? Prietenia este un ce solid și trainic. Nu cîteva vorbe... de spirit — jocum movere —, nici cîteva acorduri, sper, nu o pot stăvili. E o linie abruptă și rectă»*.

Tot în vara lui 1914, la 12 iulie, din satul Bajura de lîngă Herța, Fundoianu îi scrie, printre altele lui Brunea : *«De cîteva zile e frumos și sper să continue așa. Dar firea patriarhală care mă fermecase în anul trecut mă impresionează prea puțin acuma. Curios, în loc ca inspirația să-mi fie, lucru firesc, patriarhală, dimpotrivă, afară de cîteva poezii mai puțin simțite și mai mult influențate, restul poeziilor cearcă să se apropie de tema tăcerii și a nopții și scrutează mai mult sufletul și amintirea.*

O mostră :

Și sufletu-ți în noaptea ce cade peste ape
Plutind pe-a firei fine și delicate clape
Se-mparte să asculte în taina primăverii
Eterna simfonie din muzica tăcerii.
(Pastel)

Ori, alta :

Flori de brum-atinse prea de timpuriu
Din trecute vremuri amintiri mă chiamă.
Ploaia-n geam c-un sunet straniu se sfărămă,
Bulgări ce se sfarmă de-un bizar sicriu.

Ori :

Și noaptea coboară
O ! stranie noapte !
Cu mulcome șoapte
Și jale amară.»

Mai departe, Fundoianu scrie : *«Citesc puțină proză și multe versuri (ți-nchipuiai, desigur). Amintirile și „acele dulci păreri de rău și-a dragostelor certe" cînd nu mai încap în poezie, intră, mai simțite încă, în scrisori sentimentale către un adresant (un necunoscut vouă, cu părul blod și ochi căprui)... Noroc ! cu tine fac filozofie, cu mine poezie, cu Brauner*[1] *lucruri de ! mai lumești (îl rog să nu se supere, dar chipul lui desenat, de pe scrisoare ași spune că cobește a rău dacă n-ar fi din întîmplare cucuvae) și iată-mă deci împăcat»*.

O scurtă paranteză în prezentarea scrisorilor lui Fundoianu. Printre ele, s-a rătăcit următoarea *carte poștală*, păstrată totuși de Brunea : *«Domnului W. Benjamin* [unul din pseudonimele fundoiene n.n.] *Str. Ghica Vodă 23 Iași. București 4 Decemvrie 1914. Minerva. Institut de Arte Grafice și Editură — București. Societate Anonimă. 3, str. Edgar Quinet, 4. Domnul W. Benjamin Iași. Poemele lui Baudelaire traduse de Dv. au fost respinse de comisiunea noastră de cercetare. Odată cu aceasta v-am expediat sub bandă recomandat manuscrisul pe care vă rugăm să ne confirmați primirea lui. «Cu stimă» [semnătură indescifrabilă].*

Ce fler a avut «comisiunea de cercetare» din 1914 a editurei Minerva ! Să fi fost, să fie și va fi singura ? Și ce aleasă și corectă limbă românească folosește cel ce respinge manuscrisul poetului !

Dintr-o scrisoare din 1916, merită reținută descrierea unei ședințori literare de la Iași, la care au participat Cincinat Pavelescu, Petre Locusteanu, Ranetti și în cursul căreia *«după ce bătuseră cîmpii Rădulescu, Locusteanu și Ranetti — horror,*

[1] Victor Brauner, pictorul de mai tîrziu. *(n.n.)*

horror, horror — Cinzinat se adresează mulțimii adunate cu vorbele : D-lor, în sală se află un tînăr scriitor de talent, Dl. B. Fundoianu. Cred că sînt în asentimentul Dv. dacă l-aşi ruga să ne citească şi D-lui ceva». Şi poetul îl informează pe prietenul său Brunea : *«La aceste vorbe, modestia mea izbucni — scuze, vorbe, digresii. Rezultatul : am citit un sonet, salvat cu greutate de gîştele cîtorva fraze spirituale. Modestia mea a dat greş : căci m-a pogorît şi m-a făcut să fiu tot atît de mediocru ca ceilalți».*

Din Constanța, probabil în 1919 (multe din scrisorile lui Fundoianu nu sînt datate), tînărul care avea acum douăzeci şi unu de ani şi care începuse să fie cunoscut prin colaborările la *Dimineața, Viața nouă, Flacăra, Rampa,* îi povestește printr-o lungă scrisoare lui Brunea cum a întîlnit-o pe cheiul mării pe artista Maria Ventura, *«o mînă lungă, lungă, grăsulie, albă, unghiată fin şi întinsă longuement spre pupătură. Dacă nu mă înşel, mîna ei era înmănuşată. Se zice însă — dicitur — că la rostirea numelui de Fundoianu* (se prezentase Mariei Ventura : *«cronicarul tragic al „Rampei"» :* B. Fundoianu), *apele mării au vuetat, publicul de pe stradă a mers, cei care se aflau cu berile la gură... au băut, un cîne care se afla pe drum s-a slobozit şi — o, tempora — un copil care se afla în ceartă c-un părinte pleş, a desfăşurat o limbă lungă, lungă, îngrozitor de lungă».*

În acelaş stil persiflant este descrisă şi o vizită la moscheea din Constanța : *«Balconul deschide supapa priveliştei lăuntrice : patru coloane, cupola, covoare... turceşti şi, păsămite, turci-turci adevărați cu fesuri roşii. (Se zice că aici se poartă fesul nu numai din interes şi ce e mai curios e că pe aici sunt şi cerşători turci)».*

Într-o carte poştală trimisă la 6 august 1920 din Piatra Neamț (merită de transcris adresarea : *«D-lui F. Brunea — lîngă farmacia Jellea — Iaşi — Sărăriei. Nr. nu ştiu»),* Fundoianu îşi roagă prietenul să se ducă la revista *Versuri şi proză* şi să vadă dacă i se publică poezia *Cîntarea lui Samson* : *«Dacă da, fă corectura şi o rugăminte : să se tipărească toate începuturile de vers cu literă mică şi numai capetele de frază să aibă majusculă. Îți predau ție greutatea şi subtilitatea. O s-o faci, nu-i aşa ? Cum îți place debutul de la „Flacăra" ? Trebuie să fie bine înjurat prin Iaşi. Nu-i aşa ?»*

La sfîrşitul anului 1923, B. Fundoianu s-a stabilit la Paris, de unde i-a trimis lui F. Brunea-Fox scrisori care, pe măsura trecerii anilor, se răreau, deşi prietenia lor rămînea aceiaş. Cum aceste scrisori prezintă un interes special din punctul de vedere al istoriei mişcării de avangardă din țara noastră şi al relațiilor dintre unii scriitori care au marcat această mişcare, ele vor fi prezentate într-un alt context.

George MACOVESCU

RECURS LA «DOSARUL» *SCRINULUI NEGRU*

(II)

Am început să prezentăm încă din numărul trecut al revistei *de față, «piesele» cele mai semnificative ale* dosarului *pe care l-a alcătuit* procesul de editare *a romanului călinescian* Scrinul negru, *carte îndelung restructurată, ce a trezit în epoca apariției ei aprinse discuții literare şi a încurajat totodată diverse afirmații fără acoperire reală, datorate necunoaşterii în profunzime şi în amănunt a faptelor şi a* textelor *adesea invocate.*

Înfățişarea «luminilor şi umbrelor» despre care s-a vorbit cu deosebit discernămînt la cel de al IX-lea Congres al Partidului, eveniment de importanță capitală ce a inaugurat în viața poporului român şi în cultura sa o nouă perioadă, presupune cercetarea critică şi nepărtinitoare a tuturor elementelor realității, reconstituirea istoriei pe bază de documente şi mărturii netrucate sau «literaturizate».

Urmărind, în esență, informarea obiectivă şi în spiritul adevărului ştiințific ce caracterizează cercetarea literară românească de azi, transcriem, în continuare, aici, fragmentele *din manuscrisul «februarie 1957»,* neincluse, *sau substanțial* modificate, *în ediția princeps, din 1960, a* Scrinului negru.

Specificăm din nou că nu înregistrăm numeroasele variante stilistice, înlocuirea unor expresii, cuvinte etc., ci doar paragrafele mai ample ce pot furniza o imagine mai clară asupra conținutului de idei al cărții.

Pavel ȚUGUI

G. CĂLINESCU

SCRINUL NEGRU

Text modificat, p. 109, r. 8—15 :

«— Zici că focul a fost pus de mîna reacțiunii. Ce urmărește această reacțiune ?

— Să doboare puterea clasei muncitoare ! recită Talaleu cu ochii închiși, privind pe sub pleoape viziuni numai lui cunoscute.

— Atunci ar ataca puncte industriale ori strategice, de valoare strict politică. Dacă dimpotrivă, distruge însăși monumentele culturale, înseamnă că urmărește civilizația în întregul ei. Închipuie-ți că revoluția rusă din 1917, luptînd contra țarismului, ar fi aruncat în aer Moscova și Petersburgul sau, în fine, că revoluția franceză ar fi dărîmat nu Bastilia ci Luvrul.

— N-am înțeles ce vreți să spuneți, tovarășe arhitect ! zice Talaleu strivindu-și pălăria pe piept.

— Că dacă cineva a dat foc șantierului, acela e mai mult decît un dușman, e un bolnav de monumentafobie.

Tînărul Talaleu, neînțelegînd cuvîntul, rămase foarte deconcertat».

Text eliminat, p. 142, între r. 3—4 :

«Într-o zi, Sufletel, care era membru în Consiliul Muzeului, susținu că trebuie înlăturat un tablou de Schoefft, reprezentînd o boieroaică română din ascendența, în treacăt fie zis, a lui Gaittany, îmbrăcată într-un corsaj de velur de un verde foarte viu și gătită la gît cu un colier de corail de un roșu fierbinte.

— Trebuie să lichidăm cu formalismul ! susținu Sufletel fanatic.

— Și în ce stă formalismul, tovarășe ? întrebă gros Dragavei cu mîinile în buzunarele pantalonilor.

— Formă fără conținut, orgie de verde, de roșu !

— Și iarba e verde, tovarășe, răspunse Dragavei. Ce, iarba e formalistă ?

Sufletel tăcu sufocat de a fi făcut o observare neagreată. În schimb Gaittany, vindicativ, spuse, ridicînd două degete în sus ca un școlar :

— Mă asociez întru totul părerii tovarășului Dragavei !

După care intervenție, aplecîndu-se la urechea vecinului și făcîndu-și o palmă pîlnie, șopti, cu privire la Sufletel :

— E un caraghios !»

Text eliminat, p. 203, r. 6 :

«Sufletel, încă sub impresia accidentului său recent, în urma căruia se internase la spital, zmulgîndu-și părul alb și gesticulînd, strigă :

— Ne omoară fasciștii, imperialiștii, ne împușcă unul cîte unul, viața intelectualilor democrați este în pericol.

Dragavei, care ședea rezemat de șemineu cu mîinile în buzunar, rîse ironic :

— Nu te teme, tovarășe Sufletel, are cine să te apere, muncitorimea nu stă cu mîinile în buzunar.

Văzînd însă pe Gaittany, care făcea ocheade, Dragavei băgă de seamă contradicția între ținuta sa și imaginea pe care o folosise și scoase repede mîinile din buzunarele pantalonilor.»

Text eliminat, p. 209, r. 5 :

«Pe Ioanide, la șasezeci de ani, începuse să-l impacienteze ura oamenilor, cu toate că nu credea în răutatea fundamentală a semenilor săi. Pînă la cincizeci de ani, dușmănia îl incitase, considerînd că timpul dinaintea sa îl va ajuta să învingă adversitățile. Acum însă, îl demoraliza pentru că nu mai vedea în fața lui decît un epilog de o durată incertă.»

Text eliminat, p. 209, r. 36 :

«Sufletel, inverosimil grotesc ca totdeauna, luă și el cuvîntul :

— Tovarășe și tovarăși, datoria noastră fiind să zdrobim imperialismul și fascismul, ridicarea la termenul fixat a unui lăcaș pentru masele biruitoare ale clasei muncitoare...»

Text modificat, p. 330, r. 32—38, p. 331, r. 1 :

«Cîtăva vreme, Marioara nu spuse nimic lui Dragavei, nu fiindcă s-ar fi ascuns de el, ci pentru că ea însăși avea sentimentul că inelul nu se potrivea cu calitatea ei de lucrătoare și de activistă. Aștepta să găsească un argument solid care s-o împace cu ea însăși.

Din păcate, Lilica, părtașe, nu se știe cum, a secretarului, o denunță cu ingenuitate, fiind de față și mareșalul, la masă :

— Marioara are un inel galben, uite așa de mare !

Și descrise cu degetele prin aer conturul unui ou. Adjunctul privi intrigat la soția sa.

— De ce vorbești despre lucruri pe care nu le știi ? — se încruntă Marioara la Lilica.

Dragavei n-avea obicei să insiste asupra unor chestiuni din care intuia că va ieși puțin scandal, atunci cînd se aflau și alții de față. Deci aștepta să se termine prînzul și după aceea, în dormitor, fiind singur cu Marioara, intră în subiect :

— Despre ce inel galben era vorba ?

Marioara, necunoscînd disimulația, îi povesti totul și scoase inelul pe care îl întinse lui Dragavei. Acesta îl răsuci în toate chipurile, îl puse chiar în vîrful degetului său mic, apoi îl aruncă cu necaz pe pat.

— Frumos, n-am ce zice. Dar acum ce faci cu el ?

— Cum ce fac cu el ?

— Vreau să spun cu ce ocazie îl porți ?

— Știu eu ? — se miră Marioara însăși de seriozitatea întrebării. Nu m-am întrebat. Poate la teatru, la o adunare festivă.

— Ca să te vadă tovarășii noștri împodobită ca o burgheză parvenită !

— N-am exploatat pe nimeni, Șerbane, banii i-am cîștigat cu munca mea în fabrică.

— E adevărat, n-ai exploatat, totuși trăiești în astfel de condiții că poți face economii.

— Nu pot să te înțeleg ! O lucrătoare în societatea socialistă, dacă muncește și cîștigă bine, n-are dreptul să facă și puțin lux ? Pe ce să cheltuiască banii ?

— Cînd nivelul de trai al tuturor muncitorilor va fi foarte ridicat, nu văd nici o piedică să faci, cum zici tu, lux. Pînă atunci, însă, inelul tău ia ochii. Parcă n-ai încredere în viitor și bagi banii în pietre prețioase ca Sufletel.

— Învață-mă tu, ce trebuie să cumpăr ?

— Nu știu — bombăni Dragavei, el însuși nedumerit. Un tablou, o operă de artă. Acestea le lași statului și se bucură privindu-le mii de oameni ai muncii. Un inel însă nu spune nimic decît doară că a fost al prințesei Șerica Băleanu, mare exploatatoare și apoi al Marioarei Dragavei.

Marioara începu să plîngă încet, apoi culese inelul de pe pat.

— Am să-l dau înapoi, sau am să-l vînd — zise ea amărîtă.

— Să nu faci una ca asta, să-mi iasă vorba că am un cazan cu bijuterii. L-ai luat, s-a terminat, și dă-l dracului !»

Text modificat, p. 437, r. 27—35 :

«Și eu sînt atacat, în fond, cam tot de aceiași. Spun că n-am habar în materie de artă și nu știu să organizez un muzeu.

— Și se-ți pasă ?

— Îmi pasă... căci în mare măsură au dreptate.

— Fugi de-acolo ! Am văzut că n-ai stricat nimic, că te consulți cu specialiștii ! Apoi ai învățat o mulțime de lucruri, știi tot ce se poate ști.

— N-ajunge să-nveți, tovarășe arhitect. E nevoie să simți. E adevărat, am făcut mult. Ce era înainte muzeul ? O adunătură de mobile și vitrine prăfuite într-o clădire în care nu călca picior de om. Totul era un pretext pentru un post de director. Am suflat colbul, am pus rînduială, am dat afară fleacurile și am păstrat ceea ce vorbea despre trecutul nostru de luptă și apăsare, am adus lucrătorii din fabrici și copiii și astăzi muzeul e o școală vie. Și cînd îl vom redeschide aci mii de oameni au să-l viziteze».

Text eliminat, p. 442, după r. 36 :

«Nu-i fu greu să reconstituiască, datorită limbuției senile, actele altercației dintre baba Sinica și Leu. Că acesta fusese blestemat greu, vorbeau alte femei din mahala și credea cu tărie chiar dăscălița, care punea puțin temei pe știința doctorilor și pe colectivul de reumatism și era hotărîtă să aducă preoți să desfacă blestemul. Singura piedică era Leu care amenința că va izgoni cu rușine, așa înțepenit cum se găsea, pe reprezentanții misticismului ca unii ce sînt instrumentele cele mai reacționare ale oprimării poporului în societatea împărțită pe clase. Dragavei nu dădu importanță bravadelor lui și-i trimise pe părintele Vasilescu, care veni ca un simplu activist progresist să se intereseze de sănătatea lui Talaleu. Vasilescu era un preot ca de vreo pattruzeci de ani, năltuț, subțiratec, cu un barbișon negru și ochiri inteligente, uneori chiar șirete. Fiu de țăran, îmbrățișa sincer ideea socialistă în aspectul ei economic, ascunsese între altele la el acasă cu ani în urmă muncitori urmăriți de Siguranță. Firește, în materie de religie era departe de a fi ateu și nutrea speranța că ideea creștină s-ar fi putut împăca odată cu socialismul. În afară de asta, citea fel de fel de cărți, de calitate dubioasă, cu pretenții de a găsi un fundament științific religiei. În sectorul politic, în care era întrebuințat, preotul Vasilescu arăta devotament și asta ajungea. Intrînd la Leu, părintele aduse vorba de superstiție, condamnă această rămășiță a trecutului în epoca izbînzii rațiunii și a științei. Numai cei înapoiați mai cred în diavol și în duhuri rele, acestea sînt simboluri folosite de creștinism pentru răul moral care ne stăpînește și ne doboară, dacă nu facem apel la cea mai înaltă podoabă pe care Dumnezeu a dat-o omului : rațiunea. Un creștin luminat nu poate crede în existența dracului cu coarne etc., cu atît mai puțin în puterea vrăjilor și a blestemelor. Asta este și contra științei și împotriva învățăturii creștine. E oare cu putință ca o babă proastă să facă minuni ca Mîntuitorul și Apostolii, să vindece sau că betejească oameni ? Dacă așa ceva se întîmplă, e numai o aparență provenită din superstiția celor care cred în ele. Sînt unii bărbați care, crezîndu-se „legați" prin blestemele femeilor pe care le-au părăsit spre a se însura, nu pot săvîrși îndatorirea bărbătească. Există legende de soiul acesta despre Fecioara Maria, însă ele n-au nimic de-a face cu dreapta credință, *miros cît colo a superstiție păgînească*. Astfel vorbi lui Leu părintele Vasilescu, trecînd apoi la alte chestiuni, îndemnînd pe bolnav să se vindece cît mai curînd ca să-i dea o mînă de ajutor în acțiunea pentru pace pe care o desfășură în enoria lui. Leu îl ascultă în tăcere, fără a-l combate și fără a încuviința cu gesturile teoriile sale. În fond, părintele Vasilescu lovise drept și Leu, șovăind în fixațiunea sa, își simți brațele mai flexibile. Făcu în secret încercări de a verifica starea de petrificațiune a încheieturilor și constată că putea îndoi puțin brațele din coate. De fapt le-ar fi putut îndoi și înainte, însă subconștientul ambițios făcea sforțări de a le ține încordate. Nea Vasile, intrînd în odaie, îl surprinse făcînd mișcări încete de flexiune a unui braț și, strigînd : „Să fie într-un ceas bun !" luă repede brațul lui Leu și-l îndoi cu oarecare bruscheță. Leu țipă de durere. Într-adevăr, rigiditatea, fie și de origine psihică, a membrelor superioare, îi produse tumefacția și acum mișcările devenise penibile.

Academicianul Șaramet venind să vadă miracolul, recomandă un anume tratament local, precum și niște injecțiuni antireumatismale. La ipoteza unei simulațiuni subconștiente prin efectul unei idei fixe, Șaramet zîmbi incredul. Era un internist convins și patologia psihică se reducea la el la un capitol al medicinii interne. Academicianul Cuculeț, mult mai larg în vederi, zicea că, după Șaramet, Verther se sinucisese nu din dragoste pentru Lotte, ci din pricina unei infecții intestinale, a unei apendicite probabil, cu efecte melancolice. Se pare că după vindecare, Leu fu supus unor admonestații pe linie de partid. Spiritul acestora se poate deduce din mustrările, mai mult glumețe, cu care din cînd în cînd, Dragavei tortura pe Leu.

— Ai greșit de două ori din punct de vedere comunist, tovarășe cumnate. Întîi, te-ai dovedit superstițios și religios în cutele ascunse ale sufletului, cu toate vorbele tale mari în spirit materialist. Copilăria ta printre icoanele dascălului și printre psaltiri și biblii a lăsat urme. N-ai adîncit marxismul, mulțumindu-te cu vorbe fanfaroane, ca „nu există Dumnezeu", fără să înlocuiești prin studiu concepția veche prin cea nouă. De aceea, cum a venit o babă nebună și rea și te-a blestemat să te faci cruce, te-ai speriat și te-ai făcut de rîs. Al doilea, ai păcătuit prin stîngism. Cultele sînt încă înrădăcinate în anume straturi sociale și chiar în mulți oameni din popor înapoiați. Să-ți închipui că într-o noapte vom stîrpi misticismul, înlocuindu-l cu o concepție științifică asupra lumii, e utopie. Tu vezi bine că nu ne-am gîndit să dărîmăm într-o zi toate bisericile din țară, dimpotrivă, pe unele le restaurăm ca monumente istorice. Graba strică treaba. Noi trebuie să atragem țărănimea săracă și mijlocașă și pe cei nevoiași în general, în lupta împotriva spiritului reacționar. Ce-ai tu cu babele? Crezi tu că baba Sinica are să devină leninistă? Și unde mai pui că printre proștii din mahala o să iasă zvonul că baba face minuni, paralizînd un comunist!»

Text modficat, p. 490, r. 37—38 :

«— Aș — răspunse Dragavei — nici prin gînd nu-i trece. Chiar îi place regimul nostru, care-i dă tot ce poftește după meritul lui. Nu trăia mai bine înainte.

Leu — și pînă la un punct și Marioara, priveau la Dagavei cu oarecare nedumerire».

Text modificat, p. 491, r. 16—32 :

«— Nu e al nostru deloc — îl contrazise Dragavei. Un om ca Ioanide nu e al nimănui. Poate, dacă era mai tînăr, l-am fi cîștigat, acum e prea tîrziu. Însă este deschis și entuziast. Cînd nu înțelege un lucru, spune pe față : nu pot și nu vreau. Dar dacă înțelege și cîteva din ideile noastre îi convin, atunci lucrează ca un adevărat activist. Primește orice critică, ascultă, se apără, stăruie, nu dă înapoi, cînd socotește că are dreptate, pune energie și personalitate în executarea sarcinii. S-a dovedit că totdeauna a avut deptate».

Text eliminat, p 496, r. 5 :

«— Și cînd crezi că va veni vremea de a construi ?

— Sînteți, ca întotdeauna, grăbit. Ați visat vreodată că aveți să ridicați palatul cultural ? Și cu toate astea s-a făcut. Veți clădi la vremea cuvenită și pe celelalte.

— Nu eu.

— Ba dumneavoastră. Vom repune machetele în sală și ele vor ține mereu trează atenția oamenilor noștri de partid asupra proiectelor.»

Text eliminat, p. 496, r. 24 :

«Chiar cînd în vremea Renașterii artistul, cu exemplul artei păgîne înainte, a început să copieze realitatea, noul efeb al lui Donatello era Sfîntul Gheorghe și femeia vie a lui Rafael era o madonă. Un filosof îndrăzneț pentru vremea lui, Descartes, care e un precusor al metodei în gîndirea raționalistă, începe prin a demonstra existența lui Dumnezeu. Omenirea trece dintr-o eră într-alta, fără a-și schimba brusc veșmintele, dar trece cu fatalitate».

Text eliminat, p. 496, r. 31, 37 :

«Nu puteam să propun atunci ridicarea de temple păgîne. Eu însumi n-aș fi crezut în zeii Olimpului. Și admițînd că aș fi fost un extravagant, aveam de ales a fi ars pe rug, sau a respecta credința profundă a lumii de atunci, promovînd frumosul după legile istoriei. Iar acum, madam Farfara, sîntem la alt an o mie, raționalist și pătruns de ideea civilizării maselor. Am văzut cîmpul : el e arat cu tractoarele. Țăranii au devenit mecanici. Foarte tîrziu am fi ajuns poate tot aici, însă un șuvoi imens ne-a luat și ne-am trezit deodată făcînd agricultură științifică. Îți închipui acum dumneata că, refăcîndu-și moșiile, prințesa Hangerliu sau mareșalul Cornescu pot distruge tractoarele și readuce caii și boii ? Este cu neputință și dealtfel sînt sigur că țăranii nu vor da nimic înapoi. Muncitorul a început să cunoască binefacerile civilizației, să stea în casă bună...»

Text eliminat, p. 646, după r. 20 :

«— Să știi, iubite tovarășe Dragavei, că Suflețel și Gulimănescu au să te denunțe ca fiind victima estetismului. Au să pretindă că te-am contaminat eu.

— Am învățat mult de la dumneata, tovarășe arhitect, cu toate că în unele idei nu ne potrivim. Frumosul înalță sufletul lucrătorului și dacă el este strîns legat de trebuințele vieții nu văd de ce nu l-am cultiva. Faraonii puneau în pleznete de bice, mii de sclavi să le ridice piramidele, morminte inutile de unul singur. Noi, cum vezi, lucrăm cu mașinile, și ne adăpostim toți, ca să trăim bine, în ceea ce am clădit.

Lui Ioanide i se păru că și aude cîntecul jocurilor de apă, în mijlocul cartierului.

— Dar fîntîna la ce folosește ? — întrebă Ioanide ca să vadă cum gîndește directorul palatului cultural.

— Cîntă ! răspunse zîmbind Dragavei. Chiar dumneata ai spus asta de atîtea ori.

— Și cîntecul la ce folosește, o să obiecteze Suflețel !

— Cîntecul — răspunse Dragavei — face pe muncitor să lucreze voios. Și începu să fluiere ușor.»

Text eliminat, p. 646, r. 30 :

«Elvira nu înțelese ce vrea să spună arhitectul, dar nu-i ceru alte explicații, deoarece îi plăceau în general, cuvintele enigmatice ale acestuia. Cu alt prilej, Ioanide mergînd pînă la locuința lui Dragavei, văzu că se săpau fundații peste tot împrejuru-i, iar zidul de împrejmuire fusese dărîmat. Curtea fusese complet golită de orice ornament artistic și era ca și devastată.

— De ce ai dărîmat zidul ? întrebă Ioanide.

— Pentru că mă conformez planului general. Dau jos și casa, deși e bună și nouă. Strică impresiei totale, și apoi nu vreau să rămîn în vilă burgheză, făcînd cauză separată de muncitorii mei. Mă mut într-un apartament.

— Intenția dumitale e modestă în aparență, iubite tovarășe Dragavei. În fond e sublimă. Te supui regulilor frumosului. Sacrifici un bun banal pentru un efect grandios. Ce are să zică însă lumea ? — Dragavei ridică din umeri».

Text eliminat, p. 648, r. 31 :

«Și Ioanide căzu în genunchi în fața Dianei.

— Ce faceți, domnule profesor ? zise aceasta, cu toate că era obișnuită cu gesturile arhitectului. Dacă vine cineva ?

— Dacă atunci cînd te-nchini într-o catedrală, intră cineva, întrerupi oare rugăciunea ?

— Dar eu nu merit — zise Diana — atîta adorație din partea unui om ca dumneavoastră. Și luînd mîna arhitectului, care se îndrepta spre capul ei, o sărută. Ioanide, la rîndu-i sigila cu buzele genunchii Dianei și fildeșul alb de deasupa lor, apoi strîngînd puternic în brațe pe tînăra femeie, își așează capul pe pieptul ei, sărutîndu-i-l prin bluză. Diana întinse mîna peste un umăr al lui Ioanide și puse în acest chip delicat posesia pe făptura lui.»

Text modificat, p. 650, r. 6—25 :

«Invitaţiile fură făcute cu consultarea lui Dragavei. Acesta participă împreună cu Marioara. Pe lîngă cîţiva tineri arhitecţi, sculptorul Tiron, Mini şi Mihaela, madam Farfara, Gaittany, Gulimănescu şi Sufleţel, Smărăndache şi Smărăndăchioaia. Babighian şi mulţi familiari şi admiratori ai lui Ioanide, ţinu să fie invitată şi Şerica Băleanu cu Antoine. Motivul ei era că în calitate de salariat al palatului cultural, Antoine era dator să aducă omagiile lui arhitectului şi directorului. În fond, spera să se remarce şi să reînvieze vechea ei mondenitate pe sol neutru. Dragavei nu găsi nimic de obiectat.

— Oricine ne ajută să construim socialismul — zise el — are dreptul să vină la reuniunile noastre. Nu gonim pe nimeni.

Pe acelaşi motiv fură acceptaţi regele Vahtang cu fosta generăleasă Cernicev şi mareşalul Cornescu, acesta din urmă avînd şi o misiune artistică.»

Text modificat, p. 660, r. 10 — p. 661, r. 3 :

«— Copilării !

— Nici mareşalul Cornescu nu-mi place !

— Sînt o bună filatoare, am fost decorată cu Ordinul Muncii, n-am dreptul să mă cultiv ?

— Ai, se-nţelege, dar la şcoala proletară. Nu te amesteca cu cine, în fond, te dispreţuieşte. Dealtfel, au început să iasă vorbe. Aceşti oameni cu care ne-am înconjurat sînt periculoşi, în cazul cel mai bun seci la minte, crezînd că soarele şi luna apun şi răsar pentru ei. Ei îţi slăbesc voinţa, te fac să te simţi inferior şi vinovat că i-ai doborît. Eşti o filatoare evidenţiată şi o activistă, este bine să te duci cîtva timp într-o fabrică din provincie ca să dai un exemplu şi acolo. Merg şi eu să ridicăm un oraş pentru mineri».

(Continuare în numărul viitor)

MIHAIL SEBASTIAN — CONFERENŢIAR

În cei aproape 38 de ani cît i-au fost daţi, Mihail Sebastian ne-a dăruit nu numai cunoscutele romane şi piese de teatru, ci şi cîteva sute de eseuri răspîndite cu generozitate în *Cuvîntul, România literară* (1932—34), *Vremea, Revista Fundaţiilor Regale, Rampa, Universul literar, Contimporanul, Tiparniţa literară*, etc.

Mai puţin cunoscută e activitatea de conferenţiar. Arhiva Radiodifuziunii române păstrează cîteva manuscrise ale unor asemenea *conferinţe* radio. Victor Crăciun a publicat una din ele *(Poveşti cu Brăila*, în volumul *Articole vorbite*, Editura Cartea Românească, 1974, p. 123—129).

Oamenii politici în literatură este titlul unei conferinţe susţinute de Mihail Sebastian la Radio Bucureşti, la 4 septembrie 1933, ora 21,30. Scris cu cerneală neagră pe 12 jumătăţi de coală, textul prezintă foarte puţine modificări. Ne întîmpină şi în cazul de faţă acelaşi stil vioi, orizontul larg, cu numeroase exemple şi comparaţii neaşteptate. Cozeria de faţă e în introducere şi final un elogiu al primului volum al cărţii lui Constantin Stere *În prejma revoluţiei.*

În contextul expunerii lui Sebastian apare şi o trimitere la oamenii politici ai vremii, pe care am eliminat-o, fără să diminuăm cu nimic integralitatea de sens a conferinţei, cu atît mai mult cu cît aceasta reprezenta pentru vorbitor o simplă paranteză conjuncturală : *«obiectul acestei incursiuni nu a fost însă o voluptate de ordin estetic, ci o problemă de ordin doctrinar»*. Ca urmare, ea iese din sfera preocupărilor conferenţiarului, înlăturînd de la bun început *«orice comentariu de critică literară»*. Am notat în text abrevierea respectivă prin [...]. Reproducem în continuare această «cozerie» radiofonică a lui Mihail Sebastian.

O alta, *Copilul în literatura română*, a fost încredinţată tiparului într-o revistă şcolară cu tiraj strict limitat *(Gînduri tinere*, nr. 1, 1980 p. 20—23).

Mircea HANDOCA

Acum vreo doi ani cînd s-a anunțat pentru întîia oară data apariției romanelor D-lui C. Stere — vestea aceasta a fost întîmpinată, dacă țineți minte, cu multă nedumerire și cu oarecare neîncredere. Neîncrederea nu privea desigur persoana noului și surprinzătorului romancier — intelectual de prestigiu și vechi iubitor de literatură — ci calitatea sa de om politic.

Un om politic romancier ? Împerecherea aceasta de ocupații părea dacă nu frivolă, în orice caz ciudată. Schimburi între literatură și politică s-au făcut totdeauna și numărul celor care au părăsit cartea pentru parlament n-a fost mic nici la noi, nici în străinătate. Mai rare însă cazurile cînd cineva a părăsit parlamentul pentru carte. Fugarii din literatură sunt mai mulți și mai de înțeles : cei din politică sunt mai rari și mai greu de explicat. Literatura, ca și gazetăria, duce oriunde, cu condiția să ieși din ea. În schimb, politica, pentru a te duce undeva, îți cere să rămîi. Să rămîi irevocabil în ea.

De aceea, cei care au început cu o plachetă de versuri sau cu un volum de nuvele, pentru a termina cu un scaun de deputat sau cu un portofoliu de ministru, au urmat un itinerariu simplu și justificat. Exemplele sunt numeroase, la noi ca și aiurea. Să alegem unul ilustru : Disraeli. Primul ministru al Reginei Victoria, stăpînul Conferinței de la Berlin, șeful liberalismului britanic, a debutat în viață publicînd romane. Cine ar fi bănuit în acest boem de 20 de ani pe viitorul conducător al Marei Britanii ?

Căutați bine în biografia celor mai severi și sobri bărbați de stat și veți găsi, pierdute în anii adolescenței cîteva versuri, așa cum în viața celor mai virtuoase și mai respectabile bătrîne, se poate găsi, sub cenușa uitării, un moment de pasiune, un început de amor. Viața acoperă asemenea mici păcate și pe urmă, tîrziu, de la înălțimea situațiilor celor mai grave, oamenii privesc spre fostele lor naivități cu destulă îngăduință și ironie.

Ca să fim sinceri, literatura și artele au rămas în sentimentul public un «mic păcat de tinerețe», pe care opinia publică îl iartă, dar nu totdeauna și oricui. Mai puțin decît oricui, l-ar ierta omului politic.

Pentru că vedeți : de bine, de rău, ultima solemnitate ce îi rămîne cetățeanului modern este tot politica. Este ultima ceremonie la care — oricît de sceptic — el ia parte. Presa, cinematograful și întrunirile publice creează în jurul omului politic un miragiu. Miragiu făcut din fracuri, jobene și decorații — miragii facile prin urmare, dar rezistente, căci simțul critic al maselor nu reușește să le dizolve. Un om politic este în imaginația inocentă a omului de pe stradă, în primul rînd, un personagiu solemn. Dimpotrivă, un scriitor, un literat, un poet, este un tînăr cu lavalieră, aventuros și boem.

Judecați cît de greu de împăcat sunt aceste două imagini și veți înțelege ce dificil aliaj social înseamnează un om politic, care este în același timp scriitor de literatură.

Arta și literatura sunt îndeletniciri oarecum compromițătoare. Lucrul ăsta îl știa foarte bine acel ministru francez, care dînd pe vremuri un interviu unui gazetar inteligent și întrebat ce bucată de muzică preferă cu deosebire a răspuns bănuitor :

— Ce bucată de muzică prefer ? Perfidă întrebare. Am să-ți răspund totuși. Îmi place, înainte de orice, al treilea concert brandemburghez de Bach. Dar te rog nu scrie asta la ziar.

— De ce ? a întrebat cu mirare ziaristul.

— Pentru că, a răspuns ministrul, pentru că ar putea să strice reputației mele politice.

Era o glumă. O excelentă glumă, dar care ascundea un înțeles mult mai adînc.

Adevărul e că între politică și artă există profunde deosebiri de mentalitate și psihologie, atît de profunde deosebiri, încît reuniunea lor în preocupațiile unui singur om, în același timp, devine aproape o incompatibilitate. În genere, oamenii de litere rătăciți în politică ori încetează a mai fi oameni de litere, ori nu devin cu adevărat oameni politici. Este aici, într-un sens sau altul, un inevitabil păcat de diletantism. Îmi dau seama că aceste afirmații prea generale riscă să fie contrazise de cîteva cazuri strălucite. Căci există exemple de oameni care s-au manifestat deodată și cu un egal prestigiu, și în politică și în artă. Maurice Barrès bunăoară, în Franța. Acest tulburător poet al Lorenei, acest neliniștit evocator de drame sufletești, a fost în același timp un pasionat luptător politic. Succesele sale parlamentare nu erau, desigur, mai puțin patetice decît succesele pe care le cunoștea în literatură. Totuși, nu se poate vorbi în cazul lui Barrès despre politică în sensul curent de «profesiune». Era ceva romantic și inspirat în acțiunea sa publică: un fel de misiunea interioară al cărei servitor era el, Barrès, și pe care înțelegea să o servească indiferent cu ce mijloace, la tribuna Camerei sau la masa lui de scris.

Nu cred să greșesc afirmînd că un egal mesagiu de dublă semnificație — politic pe de o parte, artistic de altă parte — aducea la noi înaintea războiului debutul D-lui Octavian Goga. Și poezia sa și orientarea sa politică de atunci, exprimau pe două planuri deosebite, aceleași resorturi sufletești. Explicația cred că e valabilă și pentru activitatea de atunci a D-lui Iorga, a cărui unitate temperamentală poate să fie urmărită pe drumul dublu al literaturii și al politicii. «Sămănătorismul» dealtfel, nu trebuie să fie înțeles decît în întregul lui, cu idealurile sale artistice și cu cele sociale, cu programul său estetic, dar și cu cel politic.

Este de văzut însă dacă asemenea exemple sunt revelatorii pentru înțelegerea raporturilor dintre politică și artă. În genere, oamenii de temperament furtunos, realizează această dificilă unire, căci pentru ei acțiunea și visul sunt valori vecine, dacă nu instrumente ideatice. (În treacăt, este interesant de remarcat că singurii poeți care au avut ambiții politice, au fost romanticii, marii romantici, Victor Hugo și Lamartine, acesta din urmă ajungînd, pentru scurtă vreme, ministru. Dar imaginați-vi-l un singur moment pe Paul Verlaine subsecretar de stat. Nu-i așa, că e grotesc ?).

De obicei, oamenii care creează cu egală ușurință și în politică și în artă, fără să se simtă în vreuna din ele rătăciți, sunt cei cu temperament profetic, acei care fac și din artă și din politică o misiune, căutînd și într-o parte și într-alta realizarea acelorași idealuri etice, sociale sau naționale. Înainte de a fi scriitori sau politicieni, ei sunt misionari. Misionari prin temperament și prin vocație. Nu știu dacă este exact cazul lui Barrès, dar este cu siguranță cazul lui Charles Maurras, iar la noi cazul D-lor N. Iorga și Octavian Goga. Pentru scriitorii din această familie spirituală, arta nu are sens prin ea însăși, ci numai prin idealurile colective pe care le servește — idealuri servite în aceeași măsură de acțiunea lor politică. Ei reprezintă mai întotdeauna un moment spiritual, un moment colectiv, o dispoziție unică de luptă și ar fi poate mai just să spunem că ei nu aparțin integral nici politicii, nici artei, ci istoriei și culturii.

Dar subiectul convorbirii noastre de astă seară nu se referă la manifestările oamenilor politici în cultură, ci în literatură, ceea ce este cu totul altceva.

Evident, nu există om politic de valoare superioară, care să nu pună în slujba ideilor sale, condeiul. Asta însă nu este totuna cu o convertire literară. Dacă am face un rapid inventar al tuturor șefilor de guvern din Europa, cred că am găsi între ei, cel puțin jumătate autori de cărți [...]. Asemenea opere, lămuritoare a spiritului politic, s-au scris pretutindeni : cine nu cunoaște cartea D-lui Macdonald despre socialism, cine nu a cetit eseurile politice ale D-lui Edouard Herriot,

cine nu cunoaște studiile de politică europeană ale D-lui Beneș ? Acestea însă sunt lucrări ce se plasează pe hotarul dintre politică și literatură, lucrări de critică socială, de meditație politică, de istorie și istoriografie. Genul literar preferat îndeobște omului politic sunt memoriile. *Pentru că* memoriile *oferă în scris o nouă tribună de la care se poate repeta, cu mai multă libertate, ceea ce în retorica politică s-a spus de nesfîrșite ori. Cărți de memorii s-au publicat și la noi destul de multe, și la drept vorbind, volumul pe care l-a tipărit anul trecut D-l I. G. Duca, ce altceva a fost decît o culegere de amintiri politice și de reflexii personale în jurul cîtorva evenimente de ordin public — pagini foarte interesante și cu fragmente subtile, dar care nu treceau exclusiv în literatură și care, mai ales, nu aveau curajul de a trînti în urma lor definitiv, poarta politicii ?*

De ce ? Probabil pentru că cine a pășit o dată, dincolo de această poartă a politicii, nu mai poate să facă niciodată drumul invers !

Mă gîndesc cu deosebire la exemplul melancolic al lui Léon Blum, șeful socialiștilor francezi, care a fost pe vremuri, în tinerețe, în timpul cînd scria la Revue Blanche *în tovărășia lui Marcel Proust, unul din cei mai străluciți critici literari. Ei bine, acest Léon Blum, căruia critica franceză îi datorează cel mai frumos studiu despre Stendhal, a abandonat de douăzeci de ani literatura și este în așa chip incapabil să revină, încît la moartea Contesei de Noailles, voind să-i aducă un omagiu marei poete, n-a fost în stare decît să reproducă un articol de pe la 1905, mărturisind că astăzi nu mai poate să scrie.*

Să fie într-adevăr distanța dintre politică și artă atît de mare și deosebirea lor să fie atît de hotărîtoare [?]

Răspunsul la această întrebare ar cere atît de ample argumente, încît cu siguranță ar depăși sfertul de oră ce îi este dat răbdării D-stre.

În scurte cuvinte, am putea spune doar atît : politica este o disciplină de gîndire colectivă : arta este un fenomen de singurătate. Cine vrea să creeze în politică trebuie să înceapă prin a se pierde pe sine. Cine vrea să creeze în artă, trebuie să înceapă prin a se găsi pe sine. Nu e vorba numai de două profesiuni : e vorba de două mentalități, două feluri de a cugeta și înțelege.

Iată de ce, cînd D-l Stere își anunța acum doi ani romanele sale, așteptarea noastră fusese ușor neîncrezătoare. Ne întrebam dacă acest intelectual, care venea din mijlocul luptelor politice, va ști să păstreze jocul artei, departe de vînturile pasiunilor publice. Ne întrebam dacă eroii săi vor fi oamenii unor tragedii adevărate sau fantoșele unor idei abstracte.

A fost deajuns să apară întîiul volum pentru ca neîncrederea noastră să cadă. Smaragda Tedorovna *inaugura un mare roman și revela un veritabil romancier.*

Dar atunci cum rămîne cu teoria noastră după care politica și literatura sunt două funcțiuni intelectuale incompatibile ? D-l Stere nu o infirmă ?

Ba da. Dar teoriile de asta sunt teorii : ca să fie infirmate.

CRONICA LUI ȘTEFAN CEL MARE ȘI ÎNȚELESURILE UNEI ÎNTRERUPERI

N. Cartojan a adoptat o poziție singulară în privința celei dintîi cronici alcătuite în Moldova. Spre deosebire de alți istorici ai literaturii române vechi, el a presupus că, inițial, această cronică era *«mărginită numai la domnia lui Ștefan»* ; abia *«mai tîrziu»*, cînd *«noua domnie s-a consolidat adînc»*, Ștefan cel Mare *«va fi dat porunca să se completeze cronica cu istoria Moldovei de la întemeiere»*, ajungîndu-se astfel la tipul de cronică pe care-l cunoaștem astăzi din compilațiile slavonești ale veacului al XVI-lea [1].

Ne-am însușit punctul de vedere al lui N. Cartojan într-un studiu anterior, în care am încercat totodată să-l susținem și cu un argument suplimentar.

[1] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, ed. Dan Simonescu și Dan Zamfirescu, Ed. Minerva, București, 1980, p. 60—61.

Dar, în ce ne privește, socotim că de o «*istorie a Moldovei de la întemeiere*» nu se poate vorbi decît după moartea marelui voievod, redactarea ei datînd probabil din vremea domniei nepotului său, Ștefan cel Tînăr (1517—1527). În plus, în același studiu, am pus în legătură începutul elaborării *Cronicii lui Ștefan cel Mare* cu momentul declanșării ostilităților cu Imperiul otoman — plasîndu-l deci «*după 1470, sau mai curînd după 1473*» —, deoarece, după părerea noastră, numai atmosfera de tensiune exacerbată de atunci justifica ideologic geneza unei asemenea scrieri [2].

Pentru «*autonomia formală*» a *Cronicii lui Ștefan cel Mare* s-a pronunțat de curînd și Leon Șimanschi [3]. Numai că domnia sa consideră că anul 1473 este anul «reluării» redactării cronicii, ea existînd încă înainte de 1469 și fiind probabil inițiată ca urmare a marii biruințe de la Baia contra oștilor regelui Matiaș Corvin, anume «*în cursul anului 1468*» [4]. În sprijinul acestei datări, autorul citat a produs și o dovadă concretă demnă de toată luarea aminte : autorul sau autorii cronicii oficiale, după ce au consemnat asediul și ocuparea cetății Chilia (23—26 ianuarie 1465) au menționat și numele pîrcălabilor puși de domn «*să păzească cetatea de limbile necredincioase*» — Isaia și Buhtea [5]. Însă aici, așa cum a observat L. Șimanschi, s-a strecurat o confuzie deosebit de semnificativă pentru noi. În realitate, cel de-al doilea pîrcălab numit de Ștefan la Chilia în 1465 a fost Bucium, Buhtea ocupînd această dregătorie doar după 28 august 1466 și pînă la 24 septembrie 1468 [6]. Acestui interval îi corespunde, deci, momentul începerii redactării *Cronicii lui Ștefan cel Mare*, conflictul ungaro-moldav din 1467, care a culminat cu bătălia de la Baia din 14—15 decembrie, constituind după toate probabilitățile impulsul originar pentru apariția ei.

Se conturează astfel două prime faze de redactare a cronicii oficiale a domniei lui Ștefan : 1. anii 1468—1469, în care a fost reconstituită istoria domniei lui Ștefan cel Mare de la instalarea lui pe tron în 1457 pînă la victoria decisivă în războiul cu Ungaria ; 2. anii 1473—1476, cînd în perioada marilor bătălii cu turcii scrierea cronicii a fost reluată, iar răstimpul imediat anterior a fost acoperit cu notații succinte. Ne propunem în cele de față să stăruim asupra semnificației celei mai de seamă întreruperi din cuprinsul *Cronicii lui Ștefan cel Mare*, care s-a produs în anul 1486 și pe care cercetările de istorie politică recente ne îngăduie pentru prima oară să o interpretăm.

Dar mai înainte trebuie să spunem, urmîndu-l tot pe L. Șimanschi, că o altă întrerupere a redactării textului cronicii a avut loc între anii 1476—1481, mai exact îndată după descrierea campaniei sultanului Mehmet al II-lea în Moldova și pînă la expediția lui Ștefan cel Mare în Țara Românească, care s-a încheiat cu biruința de la Rîmnic, din 8 iulie 1481. Într-adevăr, rarele și extrem de scurtele însemnări din cronică pentru acest interval par să aibă un caracter retrospectiv și privesc mai mult familia domnească [7].

Observăm că, de fapt, aceasta a fost o perioadă de relativă acalmie în desfășurarea războiului moldo-otoman, care, după ce Veneția a semnat propria pace cu Poarta în 1479, s-a isprăvit și pentru Moldova printr-un tratat al lui Ștefan cel Mare cu sultanul Mehmet al II-lea, perfectat dacă nu în 1480, cel mai tîrziu la începutul anului următor [8]. Gîndurile domnului român din acești ani ce au succedat îndeaproape crîncena

[2] Ștefan Andreescu, *Les débuts de l'historiographie en Moldavie*, în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XII (1973), p. 1017—1035 ; Idem, *Începuturile istoriografiei în Moldova*, în „Biserica Ortodoxă Română", an. XCIII (1975), 1—2, p. 232—243.

[3] L. Șimanschi, *Începutul elaborării cronicii lui Ștefan cel Mare*, extras din volumul omagial *Profesorului Constantin Cihodaru la a 75-a aniversare*, Iași, 1983, p. 39.

[4] *Ibidem*, p. 43.

[5] P. Panaitescu, *Cronicile slavo-române din sec. XV-XVI*, Ed. Academiei, [București], 1959, p. 16.

[6] L. Șimanschi, *op. cit.*, p. 42—43.

[7] *Ibidem*, p. 41. Nu este însă vorba în această secțiune „numai" de evenimente referitoare la familia domnească, cum afirmă L. Șimanschi, deoarece sub data 22 iunie 1479 întîlnim și știrea că «*s-a început a se zidi cetatea Chiliei și s-a săvîrșit în același an, iulie 16*» (P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 18).

[8] Pentru datarea acestei păci moldo-otomane, vezi actul descoperit de Mustafa A. Mehmet, *Un document turc concernant le kharatch de la Moldavie et de la Valachie aux XV-e—XVI-e siècles*, în „Revue des Études Sud-Est Européennes", t. V (1967), 1—2, p. 273 (comentarii la p. 267—268).

încleştare cu puterea Semilunei şi au precedat încheierea acestei păci, prin care Moldova devenea din nou tributară a Imperiului otoman, ne sînt cunoscute, mulţumită a două scrisori, dintre care una este, din păcate, mai puţin folosită şi citată în istoriografia noastră. Ne vom apleca o clipă asupra lor deoarece vom putea astfel deslusi mai bine şi sensul celuilalt moment, al anului 1486, care formează obiectul acestei intervenţii în discuţia asupra *Cronicii lui Ştefan cel Mare.*

Este vorba mai întîi, bineînţeles, de celebrul mesaj al lui Ştefan cel Mare către dogele Veneţiei, datat 8 mai 1477 [9]. Aici îl vedem pe domnul român profund dezamăgit de eficienţa coaliţiei antiotomane, fiindcă deşi a avut «*jurăminte şi învoieli*» cu principii «*creştini şi vecini*» aceştia «*l-au înşelat*» şi l-au «*lăsat singur*» în ceasul de cumpănă al invaziei otomane din anul precedent. Acum s-a adresat după ajutor Veneţiei deoarece ştie că turcii vor să cucerească neîntîrziat Chilia şi Cetatea Albă, iar «*aceste două ţinuturi sînt Moldova toată şi Moldova cu aceste două ţinuturi este un zid pentru Ungaria şi pentru Polonia*». Ceva mai devreme întîlnim — credem — o aluzie la conflictul în curs dintre regatele ungar şi polon pentru Boemia, atunci cînd citim că: «*Pe alţi domni creştini, vecini cu mine, n-am vrut într-adevăr să-i mai încerc, ca să nu mă văd iarăşi înşelat. Luminăţia Voastră ştie ce neînţelegeri sînt între dînşii. Din pricina aceasta, cu mare greutate poate fiecare să-şi vadă abia de treburile sale; iar treburile mele rămîn, de nevoie, fără ajutor* [10]. Domnul se considera aşadar izolat în acest avanpost al Europei creştine care era Moldova — «*cetatea de apărare a Ungariei şi a Poloniei şi straja acestor două crăii*» — şi nu este greu să înţelegem de ce pacea turco-veneţiană şi inconsistenţa efortului de război ungar, în pofida victoriei defensive de la Cîmpul Pîinii (13 octombrie 1479), l-au determinat, la rîndul lui, să caute restabilirea raporturilor paşnice cu Poarta.

Celălalt text a fost redactat curînd după cucerirea Caffei de către turci — 6 iunie 1475 —, eveniment care accentua considerabil prezenţa otomană în Marea Neagră şi se răsfrîngea în chip direct şi cu totul negativ asupra situaţiei Moldovei ca putere pontică [11]. Drept urmare, Ştefan cel Mare şi-a intensificat demersurile diplomatice, care au adus rezultate politice imediate, cum a fost tratatul cu Ungaria, încheiat chiar în vara aceluiaşi an 1475, sau au deschis noi orizonturi pentru alianţe, ca în cazul relaţiilor cu Moscova [12]. Mesajul la care ne referim acum a fost trimis tocmai marelui cneaz Ivan al III-lea şi el rezumă în termeni extrem de concişi, dar cu atît mai impresionanţi, îngrijorarea domnului român faţă de imensul pericol ce-l ameninţa în condiţiile lichidării de către turci şi a coloniilor genoveze din Crimeea. Ştefan începe prin a spune că «*de departe*» a auzit de «*tăria duşmăniei faţă de păgînătate*» a marelui cneaz, care în plus este şi de confesiune ortodoxă («*...şi nu pot auzi nicăierea de alt domn pravoslavnic, în afară de măria voastră*». Apoi, domnul Moldovei trece la zugrăvirea propriei

[9] Ultima ediţie : G. Mihăilă, *Contribuţii la istoria culturii şi literaturii române vechi,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 176—182.

[10] Evoluţiile politice divergente ale principalelor puteri creştine din răsăritul Europei în aceşti ani, cu implicaţii nemijlocite şi asupra Moldovei, au fost reconstituite atent de Şerban Papacostea, *La guerre ajournée : les relations polono-moldaves en 1478. Réflexions en marge d'un texte de Filippo Buonaccorsi-Callimachus,* în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XI (1972), 1, p. 3—21.

[11] *Istoriceskie sviazi narodov SSSR i Rumânii v XV — naciale XVIII v.,* t. I. (1408—1632), Moscova, 1965, nr. 9, p. 61—63. Editorii au datat acest act, cu aproximaţie, între iunie 1484 — martie 1486, punîndu în legătură redactarea lui cu trecerea prin Moldova către Moscova a solului rus Feodor Kuriţîn. Însă această datare nu rezistă criticii interne a textului, din care rezultă că el a fost compus la mică distanţă în timp de căderea Caffei şi poate chiar sub impresia acestui eveniment de amplă rezonanţă. Pentru politica otomană în Marea Neagră pînă la deznodămîntul din 6 iunie 1475, vezi Şerban Papacostea, *Caffa et la Moldavie face à l'expansion ottomane,* în vol. *Colloquio romeno-italiano „I Genovesi nel Mar Nero durante i secoli XIII e XIV"*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1977, p. 131—153.

[12] Cum se ştie, căsătoria domniţei Olena, fiica lui Ştefan, cu Ivan, fiul marelui cneaz Ivan al III-lea al Moscovei, care a avut loc la 6 ianuarie 1483, va încununa eforturile diplomatice ale domnului român pentru a obţine o alianţă care să-i asigure un exentual ajutor din această direcţie (Pentru pregătirea căsătoriei, vezi, între alţii, P.P. Panaitescu, *Contribuţii la istoria lui Ştefan cel Mare,* în „Analele Academiei Române", *Memoriile Secţiunii Istorice,* Seria III, t. XV, Bucureşti, 1934, p. 70—72).

sale situații politice în raport cu «păginii» : *«Iar în părțile acestea numai eu unul am rămas, că din două părți este păgînătatea cea grea, iar din trei părți, măcar că sînt creștini, dar îmi sînt mai răi decît păgînii»*. Fiindcă *«mai mult nu-i mai pot răbda»*, el propune o alianță lui Ivan al III-lea, cu atît mai mult cu cît : *«Măria voastră o știe doar mai bine decît noi, cîte țări au fost : cea grecească, și nu una, și cea sîrbească, și bulgărească, și arbănășească și bosniacă — pe toate pentru păcatele noastre Dumnezeu le-a supus păgînilor ; iar acum turcii au trecut Marea Neagră și au luat Caffa. Să luăm dară aminte de cu vreme»*. Vom recunoaște numaidecît că ne aflăm în fața unui text antologic, de felul celor culese de Nicolae Iorga din felurite documente și admirabil valorificate în a sa *«introducere sintetică»* la istoria literaturi românești din 1929 ! [13].

Pacea moldo-otomană din 1480/1481 a fost încheiată în condițiile conservării intacte a integrității teritoriale a Moldovei. Dar este limpede că domnul nu-și făcea iluzii cu privire la siguranța ce i-o oferea această pace[14]. Am văzut de altfel adineauri cît de bine cunoștea el drumul parcurs de implacabila expansiune otomană în sud-estul Europei și în Marea Neagră și care făcuse ca acum *«din două părți»* la hotarele Moldovei să se găsească *«păgînătatea cea grea»*. De aceea nu a pregetat să rupă aproape imediat această pace — oricum efemeră — și să organizeze, alături de Ungaria, în vara anului 1481, o nouă ofensivă la Dunărea de Jos. Și iată că din nou, în perfectă concordanță cu creșterea tensiunii politico-militare, redactarea *Cronicii lui Ștefan cel Mare* este reluată... Lăsînd la o parte o interpolație, de felul celei cu privire la evoluția politică ulterioară a lui Vlad Călugărul, pe care Ștefan l-a *«lăsat să domnească peste Țara Muntenească»*, descrierea bătăliei de la Rîmnic, din 8 iulie 1481, cu mențiunea pieirii pe cîmpul de luptă a boierului Șendrea și a *«marelui ospăț»* ce a urmat la Suceava, în cursul căruia Ștefan a instituit *«mulți viteji»*, are caracterul unei notații strict contemporane. Cu aceasta se poate spune că începe *cea de-a treia fază* a întocmirii cronicii oficiale a domniei lui Ștefan cel Mare, fază care corespunde intervalului *1481—1486* [15]. Ea este succedată de o altă întrerupere, cea mai importantă și care a fost de altminteri de mult sesizată[16], corespunzînd anilor 1486—1497. Sensul abandonării redactării cronicii în 1486 credem că poate fi deplin pătruns dacă ne întoarcem iarăși la firul desfășurărilor politice.

Reintrarea în acțiune a lui Ștefan cel Mare în vara anului 1481 nu a fost deloc un gest hazardat. Ea a avut loc la cererea expresă a papei Sixt al IV-lea adresată regelui Ungariei Matiaș Convin, în condițiile în care, în vara anului precedent, turcii invadaseră sudul Italiei și stabiliseră un periculos cap de pod la Otranto. Roma era deci direct amenințată și diplomația pontificală, mai activă ca oricînd, a înjghebat un nou proiect de cruciadă, în care, pe mare, un rol de seamă aveau să-l joace genovezii, ce țînteau recucerirea posesiunilor lor pontice. Presiunea moldo-ungară la Dunărea de Jos trebuia să disperseze forțele otomane concentrate pe țărmul Adriaticei și să în-

[13] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, Ed. Minerva, București, 1977, p. 67—70.

[14] Încă înainte de 14 aprilie 1481, Ștefan cel Mare îi comunicase regelui Matiaș Corvin îngrijorarea sa cu privire la eventualitatea unei puternice ofensive otomane la nord de Dunăre (A. Veress, *Acta et epistolae relationum Transylvaniae Hngariaeque cum Moldavia et Valachia*, vol. I, Budapest, 1914, nr. 33, p. 36).

[15] Din păcate, L. Șimanschi nu a valorificat pînă la capăt remarca sa cu privire la o întrerupere a redactării textului cronicii în perioada de după invazia otomană din 1476 (vezi mai sus nota 7) și astfel s-a pronunțat în final pentru un *«fragment textologic»* compact, corespunzător intervalului *«1470—1486»* (*op. cit.*, p. 44).

[16] Plecînd tocmai de la această observație, I. C. Chițimia a delimitat cronologic corect ultima fază de redactare a cronicii, care a fost *«provocată de evenimentul din Codrul Cosminului»* și a fost *«continuată pînă la 1498—1500»*. Domnia sa a apreciat, însă, că aceasta ar fi doar a doua „redacție" a cronicii, cea dintîi fiind *«unitară pînă la 1486»* (vezi studiul *Cronica lui Ștefan cel Mare*, în volumul său *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, Ed. Acad., București, 1972, p. 56, n. 1).

lesnească astfel lichidarea enclavei de la Otranto. Numai că, foarte curînd, după izgonirea turcilor de pe solul Italiei (septembrie 1481) şi această coaliţie antiotomană a devenit inoperantă. Refuzul regelui Poloniei Casimir al IV-lea de a i se alătura, precum şi pacea pe care Matiaş Corvin al Ungariei a încheiat-o cu Poarta în 1483, l-au adus iarăşi pe domnul Moldovei în poziţia de izolare, care, aşa cum rezultă din scrisorile evocate mai sus, se pare că îl obseda. Teama lui permanentă că turcii vor ataca şi vor pune stăpînire pe posesiunile pontice ale Moldovei, Chilia şi Cetatea Albă, cu ţinuturile înconjurătoare, s-a adeverit, cum se ştie, în 1484. Această gravă pierdere, cauzată tocmai de ultimele speranţe ce şi le pusese în eficienţa unui efort comun al puterilor creştine, care l-au făcut să rupă în 1481 proaspătul său tratat cu Poarta, a determinat o reorientare fundamentală a politicii sale externe. Cel dintîi pas major către această nouă politică l-a constituit jurămîntul de la Colomeea, din septembrie 1485, care a realiniat Moldova cu Polonia, putere care, cel puţin de la jumătatea secolului, a promovat constant relaţii paşnice cu Imperiul otoman [17]. Iar curînd, în chiar cursul anului următor — *1486* —, aşa cum au demonstrat temeinic cercetările recente [18], Ştefan cel Mare a reînnodat şi legăturile cu Poarta, *prin încheierea unui nou tratat de pace.*

Iată deci explicaţia evidentă a noii întreruperi a redactării cronicii interne. Cea din urmă notaţie a momentului o reprezintă cea privitoare la lupta cu pretendentul Petru *«cel Slăbănog»* sau *«cel Şchiop»* [19], susţinut de turci, care a avut loc *«la Bulgarii, pe Siret»* — Şcheia —, *în 6 martie 1486, «într-o luni»* [20].

Existenţa păcii moldo-otomane din 1486 a fost, trebuie s-o spunem, mai demult bănuită, şi anume pornind de la o altă observaţie din domeniul istoriei culturii, extrem de sugestivă mai ales în contextul discuţiei de faţă. Anume, într-o broşură tipărită în 1948, N. Grigoraş a remarcat că, în covîrşitoarea lor majoritate, ctitoriile lui Ştefan cel Mare au fost înălţate în răstimpul 1486—1504, iar acest masiv efort constructiv presupune o epocă de linişte şi prosperitate economică, pe care numai «înţelegerea» dintre domnul Moldovei şi turci o putea garanta [21]. Astfel, din această perspectivă, anul *1486* marchează *«o cotitură în politica externă a lui Ştefan cel Mare»* [22] şi, am adăuga noi, mai ales în mentalitatea voievodului. Într-adevăr, voinţa nestrămutată cu care, în ultima treime a domniei sale, a împodobit an după an Moldova cu o salbă de monumente de o uimitoare graţie şi eleganţă [23], lasă impresia existenţei unui program precis şi, concomitent, ne face să înţelegem că, de acum, pacea, cu atîta zbucium, suferinţe şi pierderi dobîndită,

[17] Mai exact, după 1454, cînd începe Războiul de treisprezece ani dintre Polonia şi Ordinul teutonic (Şerban Papacostea, *La Moldavie état tributaire de l'Empire ottoman au XV-e siècle : le cadre international des rapports établis en 1455—1456, în* „Revue Roumaine d'Histoire", t. XIII (1974), 3, p. 448—460). Pentru desfăşurările politico-militare din 1481—1482 de la Dunărea de Jos, în legătură cu „cruciada de la Otranto", vezi Ştefan Andreescu, *Cu privire la ultima fază a raporturilor dintre Moldova şi Genova*, în „Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie A. D. Xenopol", XIX, Iaşi, 1982, p. 210—217 ; versiunea franceză a aceluiaşi studiu, în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XXI (1982), 2, p. 271—282).

[18] Ştefan S. Gorovei, *La paix moldo-ottomane de 1486*, în „Revue Roumaine d'Histoire", t. XXI (1982), 3\4, p. 405—421 ; Tahsin Gemil, *Quelques observations concernant la conclusion de la paix entre la Moldavie et l'Empire ottoman (1486) et la délimitation de leur frontière*, în aceeaşi revistă, t. XXII (1983), p. 225—238.

[19] Discuţia asupra acestei porecle, la Ştefan S. Gorovei, în „Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie A. D. Xenopol", XV, 1978, p. 528 ; XVI, 1979, p. 537.

[20] P.P. Panaitescu, *Cronicile slavo-române...*, p. 20 şi 36.

[21] N. Grigoraş, *A existat un tratat de pace între Mehmed II şi Ştefan cel Mare ?*, Iaşi, 1948, p. 14—15.

[22] *Ibidem*, p. 16.

[23] Ibidem, p. 17—24. Vezi şi *Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare*, Ed. Acad., [Bucureşti], 1958, p. 57—215.

avea pentru el un caracter definitiv. Nu întîmplător, atunci cînd va fi din nou reluată, în 1497, pentru a consemna una dintre cele mai de seamă biruințe ale lui Ștefan — cea de la Codrul Cozminului —, aceeași cronică, care vorbea, în 1476, de *«blestemații turci»* ai lui Mehmet al II-lea, de astă dată va înregistra cu scrupulozitate că alături de oastea domnului ce s-a bătut cu polonii s-au aflat și *«două mii de turci»* [24]... Dar nenumăratele biserici și mănăstiri înălțate acum de Ștefan vodă, fie că veșniceau amintirea unor victorii sau a unor înfrîngeri [25], tălmăceau într-un glas o realitate politică de capitală importanță : prin pacea din 1486, contrar statelor din Balcani, unul după altul înghițite de Imperiul otoman, Moldova își continua existența, bucurîndu-se de un statut de largă autonomie. Acesta a fost un autentic triumf politic, dacă ținem seamă de contextul general al evoluțiilor politico-militare din epocă în sud-estul european, și a fost recunoscut ca atare de unii dintre contemporanii cei mai avizați. De pildă, probabil în 1490, umanistul italian Filippo Buonaccorsi Callimachus, care a servit coroana polonă în repetate rînduri în calitate de diplomat, observa că moldovenii, deși au pierdut orașele «Moncastro» și «Licostomo» (Cetatea Albă și Chilia) de pe țărmul Mării Negre, *«își mențin și păzesc și acum restul țării lor și au provocat adesea, în anii precedenți, în mai multe rînduri, pierderi atît de mari turcului, încît acesta a fost silit, în cele din urmă, să-l numească aliat și prieten pe Ștefan, domnul moldovenilor..., care a cedat nu sub presiunea armelor, ci condiționat»*. În încheierea textului din care am citat, același Callimachus, referindu-se la raporturile în ansamblu ale «valahilor» — prin care înțelegea atît pe moldoveni, cît și pe munteni — cu turcii, mergea pînă la a scrie negru pe alb că ei s-au *«învoit prin tratate»* cu aceștia, *«nu ca învinși, ci ca învingători»* ! [26]

Anul crucial 1486 pune așadar în relație directă două fenomene din domeniul istoriei culturii medievale românești : pe de o parte, «tăcerea» cronicii interne despre Ștefan cel Mare, iar pe de alta, inaugurarea vastei campanii de edificare și împodobire a ctitoriilor marelui domn. Iar stabilirea unei asemenea relații nu poate decît să ne îndemne la o adîncă meditație, fiindcă avem de-a face cu momentul în care epopeea voievodală, a cărei expresie epică este cronica oficială, de curte, a lui Ștefan, cedează locul sufletului, demersului spiritual, ce a lăsat moștenire urmașilor, pe lîngă comoara Păcii, și un neprețuit tezaur artistic.

Ștefan ANDREESCU

[24] P.P. Panaitescu, *Cronicile slavo-române...*, p. 21. Prezența turcilor de partea lui Ștefan, alături de detașamente de tătari, secui și munteni, este menționată și de unele izvoare narative străine (vezi, de pildă, Damian P. Bogdan, *Știri despre români în cronici publicate la Moscova*, în „Revista Arhivelor", an. LIV, vol XXXIX, 4, București, 1977, p. 442 și 446).

[25] Sub acest aspect, deosebit de impresionante sînt, cum se știe, pisaniile bisericilor de la Milișăuți (1487) și Războieni (1496).

[26] Vezi Șerban Papacosta, *Tratatele Țării Românești și Moldovei cu Imperiul otoman în secolele XIV—XVI : ficțiune politică și realitate istorică*, în volumul *Stat, societate, națiune. Interpretări istorice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 98.

Revista de istorie și teorie literară își exprimă profundul regret pentru dispariția prematură a scriitorilor ROMULUS GUGA și ALEXANDRU OPREA, conducătorii prestigioaselor reviste de cultură *Vatra* și, respectiv, *Manuscriptum*. Sîntem încredințați că cele două colegii redacționale vor ști să le continue opera nobilă de slujire devotată a spiritualității românești.

CONFESIUNI LITERARE

ANTON DUMITRIU

«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul»

(II)

● Coloana vertebrală a culturii noastre ● Filosofia lui Blaga — o structură concepută arhitectural ● Tot ce am scris pînă acum îmi pare ca o «introducere» ● Mihai Eminescu face, el singur, cît o cultură ● Credeam cu toții în marile și autenticile valori ale culturii ● Mihail Sadoveanu — un geniu al munților în sensul mitologic al cuvîntului

I : Dacă vi s-ar cere astăzi o definire a lui C. Rădulescu-Motru în contextul, hai să zicem, al școlii filosofice românești, cum s-ar concretiza această definire ? Vă întreb fiindcă, pentru generația noastră, descoperitoare tîrzie a valorilor românești interbelice, stăruie încă asupra lui C. Rădulescu-Motru imaginea minimalizată din cunoscutul pamflet al lui Blaga.

R : *Mai întîi vreau să subliniez că nu a existat niciodată o «școală» filosofică la noi, în epoca modernă. Onicescu a remarcat, cu bună dreptate, că nici în domeniul matematicilor nu se poate vorbi de o «școală» propriu-zisă în țara noastră. O «școală» este determinată sau de metodele specifice utilizate de membrii ei (cum ar fi, de exemplu, școala fenomenologică) sau de faptul că partizanii ei aderă la o doctrină aparținînd unui gînditor anumit (cum ar fi școala hegeliană). În trecut au existat și la noi «școli» reprezentate de «Academiile Domnești», care erau bazate, atît aceea de la București cît și aceea de la Iași, pe neoaristotelismul lui Theofil Corydaleu (și prin acesta, al școlii din Padova). În țara noastră nu a existat în secolul trecut sau între cele două războaie mondiale decît o «mișcare» filosofică cu diverse preocupări și tendințe. În acest context, C. Rădulescu-Motru reprezintă, după părerea mea, mintea cea mai filosofică și cea mai proeminentă — din mișcarea noastră filosofică. Dacă P.P. Negulescu este tipul filosofului-savant, și primul istoric al filosofiei pe care l-a dat neamul acesta, iar I. Petrovici este interesant prin unele contribuții în logica clasică (domeniu în care este greu să produci ceva, ea apărîndu-i chiar lui Kant ca «terminată și desăvîrșită»), C. Rădulescu-Motru este gînditorul cel mai profund și, cred, cel mai complet. Marele nostru gînditor a scris studii fundamentale de psihologie, de logică, de metafizică ș.a. Chiar dacă el nu și-a dus opera pînă la ultimele ei consecințe, și ea nu are un caracter de sistem, concepția lui este totuși sistematică.* Personalismul energetic *și* Timp și destin *sînt opere care-l așează în cadrul filosofilor europeni. Dealtfel, deși C. Rădulescu-Motru nu a publicat în străinătate, după știința mea, decît două studii, unul în limba germană (după amintirea mea era teza lui de doctorat trecută cu Wilhelm Wundt), iar celălalt, în celebra revistă* Revue de Métaphysique et de Morale, *care apărea la Paris, amîndouă au fost remarcate în străinătate, acela în germană fiind chiar citat elogios de Henri Bergson. Eliminarea, desigur temporară, a lui C. Rădulescu-Motru din actualitatea românească a fost un greu păcat comis de cei care nu au putut înțelege nimic din ceea ce înseamnă «*Cultura Română*» căreia, cu acest titlu, Motru i-a închinat o carte întreagă.*

Paguba generațiilor mai tinere, care nici nu au putut lua act de existența unei asemenea mari personalități filosofice, a fost imensă. Activitatea lui Rădulescu-Motru a avut o amploare și un caracter atît de specific maiorescian, încît istoria gîndirii românești nu poate fi redată fără referință la el. E de ajuns să pomenesc aici faptul că el a fondat și condus o serie de publicații periodice, la care au colaborat cei mai distinși intelectuali ai vremii : Noua Revistă Română, Studii Filosofice, Ideea Europeană, Revista de Filosofie, Revista de psihologie practică *ș.a. Tot Motru a creat «Laboratorul de Psihotehnică», care a avut o activitate vastă, grație mai ales colaboratorului său I.M. Nestor.*

În ceea ce privește pamfletul lui Lucian Blaga din revista Saeculum, *la care vă referiți, eu, personal, nu-i cunosc nici o justificare, nici măcar de ordin intim, subiectiv. Vreau să spun că nu văd nici un motiv, de nici un ordin, care l-a determinat să comită acest act. Dealtfel, articolul lui nu avea nici o consistență.*

I : Critica literară românească, mai ales cea lovinesciană, a accentuat în anii premergători celui de-al doilea război mondial ideea existenței unei filiații maioresciene în gîndirea românească. Ca filosof, care este poziția dv. față de această tendință, în genere, negată mai apoi de pe poziții proletcultiste ?

R : *Lovinescu a intuit foarte bine liniile de forță ale culturii românești. Există o filiație maioresciană, care formează coloana vertebrală a culturii noastre, dar în ce sens voi spune mai departe. Mai întîi vreau să subliniez importanța lui Maiorescu și a acțiunii lui conștiente și pe deplin lucide de modernizare a culturii românești, a unei voințe tenace de ctitorie, care a lăsat urme de netăgăduit. Voi ilustra afirmația mea printr-o* reductio ab absurdum. *Scoateți pe Maiorescu din cultura românească și atunci, fără ocrotirea marelui său protector, de la prima sa manifestare literară și pînă la moarte, ce ar fi devenit Eminescu ? Ce ar fi devenit «*Junimea*», cu toți autorii creați de ea ? Ar mai fi putut apărea marii maioreșcieni, profesorii generației mele, și chiar noi, elevii lor, care ne pregăteam să realizăm ceva în perioada dintre cele două războaie mondiale ? Cultura românească, în forma și spiritul în care s-a dezvoltat, nu poate fi înțeleasă fără Maiorescu.*

În ceea ce mă privește, prin raționalismul, prin logicismul pe care l-am cultivat o viață întreagă, prin faptul că am fost elevul unor mari profesori, ei înșiși discipoli ai marelui cărturar, mă onorez a avea filiația maioresciană, prin cei pe care i-am onorat. Dar filiația maioresciană nu înseamnă acceptarea unei doctrine, adică aderarea la o școală filosofică, care, după cum am spus nici nu a existat în țara noastră, ci mai curînd o atitudine a cărei primă și cea mai importantă componentă este raționalitatea și claritatea logică. Spunem că o idee este «cartesiană» cînd vrem să indicăm o idee clară și distinctă. Pentru noi românii aceasta se traduce prin «o idee maioresciană», adică o idee care are o claritate făcută evidentă în stilul stringent al lui Maiorescu. Nu vreau să înțeleg prin aceasta că ceilalți contemporani ai lui nu gîndeau logic, dar pentru el acesta era aspectul caracteristic al întregii lui activități. O altă componentă a spiritului maiorescian este obiectivitatea supremă, menținută chiar atunci cînd te obligă să accepți ceva chiar împotriva celor ce ai afirmat deja. Dar mai este în activitatea lui Maiorescu un factor, în general uitat : efortul lui continuu de a căuta oameni. Nimeni, la noi în țară, nu a făcut oameni cum a făcut el. I-a căutat, ca altădată Diogene, prin toate colțurile țării. Nu voi da decît două exemple, mai puțin cunoscute, dar elocvente, celelalte sînt în memoria tuturor. Simion Mehedinți își făcea studiile de filosofie, dar Maiorescu l-a chemat și i-a explicat că Universitatea noastră are nevoie de un profesor de geografie. Ascultîndu-și magistrul, Mehedinți a acceptat și a devenit cel mai mare geograf pe care l-a dat țara aceasta.

Pe P.P. Negulescu, care avea planuri mari de studii — avea numai 24 de ani — l-a chemat de la Paris și i-a încredințat, cu toate ezitările acestuia, propria lui catedră de la Iași, rămasă liberă prin mutarea lui Maiorescu la București (1896).

Pe aceleași considerente, la rîndul lui, P.P. Negulescu m-a chemat pe mine la Universitate, după cum am mai spus, să fac cursuri de logică matematică, fiindcă Universitatea avea nevoie de astfel de cursuri.

Și eu, la rîndul meu, cu slabele mele puteri, și luptînd cu potrivnicia vremurilor, am căutat, în același spirit, oameni. Foștii mei studenți de pe atunci, Teohar Mihadaș, I. Scutașu Comăneanu, Gh. Dumitrescu-Bumbești, Paul Dimitriu, Florian Nicolau, Victor Isac, Romulus Anastasesc, Virgil Stancovici (de-

venit apoi asistentul meu) ş.a. au fost încurajaţi de mine şi pe cei mai mulţi i-am publicat în Caiete de Filosofie *sau în* Democraţia. *Dar aici firul s-a întrerupt, ei nu au mai avut posibilitatea să treacă mai departe torţa primită de la înaintaşii lor. Mă întreb ce s-ar fi întîmplat dacă toţi aceştia ar fi devenit profesori universitari ? Adică, dacă spiritul maiorescian s-ar fi prelungit în mod natural, peste şi împotriva obscurantismului proletcultist ? Unele semne confirmă însă încrederea mea nestrămutată în forţele culturii noastre care-şi va reînnoi valoarea prin refacerea continuităţii filiaţiei maioresciene.*

I : De-a lungul anilor, nu o dată s-au formulat serioase rezerve faţă de sistemul filosofic al lui Lucian Blaga, totuşi singurul «sistem» filosofic unitar existent în cultura noastră. Aş fi curioasă să aflu care este opinia dv. ?

R : *Este adevărat că s-au exprimat îndoieli — uneori într-o formă agresivă — faţă de sistemul filosofic al lui Lucian Blaga. Este indiscutabil că filosofia lui Blaga are o structură concepută arhitectural, unică în literatura noastră de specialitate, ceea ce îi dă un aspect vizibil de sistem. Îmi cereţi părerea mea şi o voi spune cu toată sinceritatea. Ideile sale apar mai mult ca viziuni poetice, de aceea filosofia lui, cu toată organizarea ei savantă, se bazează, în general, pe afirmaţii nedemonstrate şi nu întotdeauna clare.*

Blaga a rămas mare poet şi în filosofie. El filtrează prin sensibilitatea lui şi prin sita subţire a intelectului lui impresiile despre realitate, dar ele rămîn însă într-o formă larvară şi nu ajung toate să ia o formă conceptualizată bine determinată. Poate chiar felul de a se prezenta al filosofiei lui Blaga, ca sistem prea elaborat, avea să găsească opoziţia celorlalţi, care acceptau maniera modernă de a face filosofie, bazată pe vaste deschideri ale gîndirii, fără „închiderile" pe care le impune structura de sistem. Dealtfel, ultimul mare sistem a fost al lui Hegel, filosofia modernă renunţînd apoi la ideea de a se formula în doctrine închise, definitive şi complete. Nici intuiţionismul lui Henri Bergson, nici fenomenologia lui Edmund Husserl, nici ontologismul lui Martin Heidegger, pentru a cita numai cîteva din cele mai importante curente contemporane, nu sînt sisteme, ci concepţii deschise.

Totuşi, în filosofia lui Blaga apar intuiţii excepţionale, care pot fi privite ca momente de vîrf ale gîndirii româneşti.

După părerea mea, ceea ce rămîne cu o valoare incontestabilă din filosofia lui Blaga este filosofia culturii, *şi mai ales a culturii româneşti, care merită să-şi găsească continuatori.*

I : Dacă v-aş ruga să stabiliţi cele mai importante lucrări pe care le-aţi semnat în perioada de pînă la cel de-al doilea război mondial, ce aţi alege ?

R : *Lucrările pe care le-am publicat pînă la al doilea război mondial le-am considerat întotdeauna ca o «prefaţă» la o carte pe care o aveam în vedere şi îi văzusem, într-o strălucire, fundamentul, acum cu mult mai bine de o jumătate de veac înainte. Ea urma să poarte titlul* Tratatul logico-metafizic. *Ideea m-a speriat chiar pe mine, şi mi-am spus că o asemenea lucrare, al cărei conţinut îl aveam clar în mintea mea, nu putea fi scrisă decît la o vîrstă matură, după vaste şi multiple experienţe intelectuale. Dacă mă gîndesc bine, tot ce am scris pînă acum îmi pare ca o «introducere» la acest «*Tratat*». Am presărat, desigur, ici şi colo, unele din ideile care trebuiau să facă parte din această lucrare, mai ales în* Valoarea metafizică a raţiunii *(1933),* Bazele filosofice ale ştiinţei (1938) şi Orient şi Occident (1943). *În fond, nu am făcut decît să mă pregătesc, prin lucrările elaborate, pentru a scrie această ultimă lucrare. Ea se reflectă în tot ce am scris, aşa cum o umbră reflectă palid şi fără nuanţe un corp. Va rămîne acest proiect un simplu deziderat, sau va ieşi din domeniul visului şi umbrelor pentru a se concretiza într-o operă vie ? Cine poate şti, cînd însuşi omul nu este decît o umbră, sau cum a spus-o un tragic grec, «un vis al unei umbre» :* skias ónar.

I : Ce a însemnat experienţa de director la săptămînalul *Democraţia* în primii ani de după război ?

R : Democraţia *a fost concretizarea unor dorinţe mai vechi şi îşi avea originea în fapte care trebuiesc explicate şi înţelese.*

Dacă privim în trecutul civilizației românești moderne putem constata că au existat mai multe generații de oameni excepționali, care prin cultura și idealurile lor au realizat România. Prima generație este a «pașoptiștilor». Marile idealuri umane care-i animau au dus la Unirea din 1859. A venit apoi generația lui Maiorescu, grație căreia cultura românească s-a definit și s-a consolidat prin apariția unor savanți de talie mondială, a unor literați și poeți, dintre care Mihai Eminescu face, el singur, cît o cultură. A urmat generația maiorescienilor, răspîndită în toate sectoarele culturii și care a dat pe marii dascăli ai generației mele. Aceștia studiaseră cu toții sau în Franța sau în Germania și numele lor sînt binecunoscute, astfel că nu mai e nevoie să-i citez aici. Acestei generații i se datorește Unirea cea mare din 1918.

În jurul anului 1930 se distinge o nouă generație foarte vioaie, plină de entuziasm intelectual, combativă. Dacă o compar cu generația anterioară, a profesorilor noștri, pot spune că dacă aceștia erau mai serioși, generația mea era mai suplă și subtilă intelectual, dacă generația celor «bătrîni» era mai «științifică», a noastră era mai plină de avînt imaginativ. În orice caz, generația care în 1931 era «generația tînără», pe cale de definire, era plină de strălucire și de posibilități remarcabile. Ei bine, această tînără generație este lovită de o primă nenorocire, ea se dezbină iute și numai în patru-cinci ani este scindată în două, în «dreapta» și «stînga», etichetări grosso modo, *fiindcă ele comportau multe nuanțe și poziții diferite între ele. Acum, la cincizeci de ani după aceea, mă gîndesc cu melancolie la strălucita mea generație, care avea să mai sufere și alte lovituri. Ce s-ar fi întîmplat dacă în loc să ne risipim forțele am fi fost uniți pe baza adevărurilor fundamentale cîștigate de cultura universală și pe acelea pe care le redescoperim în propria noastră cultură ? Poate că atunci cultura românească ar fi fost marele bastion al umanismului în cetatea gîndirii moderne.*

Și acum să ne întoarcem la întrebarea dv., privind Democrația.

În toamna anului 1938, guvernul de atunci a suprimat o serie de publicații de stînga, ca Adevărul *și* Dimineața, Lumea Românească, Credința *lui Sandu Tudor etc. În fața acestei situații o serie de prieteni am socotit că este necesar să abandonăm toate diferențele de opinie și să slujim numai marile idealuri ale culturii universale și românești, manifestîndu-ne în scris în acest sens. Gruparea purta numele de «*Licornul*» și membrii ei fondatori erau : Ionel Teodoreanu, Ion Vinea, Al. Mironescu, Sandu Tudor, Vladimir Streinu, Toma Vlădescu și cu mine. Urma să primim și membri asociați și se făcuse și un* statut *al grupării, care, după discuții prelungite, a fost acceptat de toți ; în el se prevedeau activitățile culturale, îndatoririle membrilor etc. și se mersese atît de departe încît se indicau și condițiile vestimentare în anumite împrejurări. Prin atitudinea noastră urma să impunem valorile cele mai înalte ale științei, filosofiei, artei, poeziei, literaturii etc., astfel ca diferendele ideologice ale timpului să fie eliminate de la sine. Îl cunoșteam pe colonelul Petre Petrescu, administrator delegat la «Astra vagoane», proprietarul ziarului* Lumea Românească *(tocmai suprimat) și care era un democrat autentic. M-am dus la el și i-am explicat ce voiam să facem. A invitat toată gruparea la el și, după ce au luat cuvîntul toți, a aderat la acțiunea noastră, oferindu-ne întreg sprijinul lui financiar, urmînd ca noi să scoatem un ziar în cadrul acțiunii propuse. Toate aceste preparative au durat însă destul de mult, astfel că am ajuns în anul 1939, cînd evenimentele se precipitaseră și războiul era iminent. În aceste circumstanțe, gruparea nu a mai putut să se manifeste, dar noi am continuat să ne întîlnim prietenește, destul de des, în așteptarea unor vremuri mai prielnice. Totuși, un mic cerc dintre prietenii care ne vizitam și care s-a format treptat din contactul unor oameni de structură științifică s-a putut manifesta. Această nouă grupare și-a luat titlul de «*Știință și Cunoaștere*» *și a fost fondată de Gr. C. Moisil, Al. Mironescu, Mihai Niculcea, I. Zugrăvescu, Ion Biberi și eu însumi. Am hotărît să ținem în fiecare an, primăvara, un ciclu de conferințe la «Fundația Universitară Carol I», care au și avut loc, și pe care le publicam apoi în* Caiete de Filosofie, *publicație pe care o îngrijeam eu. Au mai ținut conferințe în cadrul acestor «cicluri» și alți oameni de știință : Simion Stoilov, Miron Nicolescu, Eugen Angelescu, N. Teodorescu, C. Noica ș.a.*

În acest timp am început să frecventez cenaclul lui Eugen Lovinescu, cenaclu literar dar și democrat, unde am fost adus de scriitoarea Sorana Gurian, pe care o

cunoscusem la săptămînalul Azi *al lui Zaharia Stancu. L-am luat cu mine de vreo două ori și pe Gr. C. Moisil. Nu numai atît, dar am citit și eu odată, într-o ședință a cenaclului, un capitol din cartea pe care o preparam atunci,* Orient și Occident *(publicată în 1943). La Lovinescu am cunoscut o serie de scriitori cu care am rămas în strîns contact : Dan Petrașincu, Ieronim Șerbu (pe aceștia îi cunoșteam de la* Lumea Românească), *Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sanda Movilă, Ticu Arhip ș.a.*

Evenimentele de la 23 August 1944 ne-au găsit, astfel, grupați într-un cerc de prieteni de stînga, care credeam cu toții în marile și autenticele valori ale culturii, pe care trebuia să le slujim și să le punem în evidență. În aceste împrejurări a apărut Democrația. *«Colectivul de redacție», cum s-ar spune astăzi, era format astfel : director eram eu, șef-redactor Constantin Clonaru (fostul co-director de la* Lumea Românească), *Dan Petrașincu, Eugen Schileru, I. Mărculescu — secretari de redacție ; redactori permanenți erau Ion Biberi, Al. Mironescu, I. Zugrăvescu, Sorana Gurian ș.a. Au publicat în paginile ei toată intelectualitatea românească.* Democrația *a însemnat un ultim efort, o ultimă pîlpîire a flăcării care a aprins spiritul generației mele.*

I : Ce legături ați avut cu Sadoveanu, unul dintre colaboratorii cei mai prestigioși ai publicației dv. ? Aș vrea să vă solicit un portret, poate chiar unele amintiri, în măsura în care există, despre marele scriitor ?

R : *Pe Mihail Sadoveanu l-am întîlnit de puține ori, deși aparțineam, de mult, unor aceleași cercuri. Totdeauna am avut impresia că am în fața mea un geniu al munților, în sensul mitologic al cuvîntului, un uriaș taciturn care-mi apărea ostil unei conversații convenționale. Dintre amintirile pe care aș putea să le încredințez tiparului, socotind că ar ilustra anumite trăsături ale personalității lui, am reținut doar trei.*

Fiind într-un cerc, cineva l-a întrebat dacă ce a scris în Creanga de aur *este pură ficțiune sau o adaptare a unor relatări citite. Răspunsul lui, pe care nu știu cîți îl vor înțelege în sensul lui profund, a fost :* «Nu am scris nimic pe care să nu-l fi cunoscut direct».

Altădată mă găseam, după 23 August, la o recepție oficială, și am stat de vorbă puțin cu Sadoveanu și soția lui. D-na Sadoveanu mi-a spus că-mi citise împreună cu soțul ei articolul Ipocritul meu lector, *care tocmai apăruse în* Democrația. *A adăugat : «L-am recitit la culcare, atît de mult ne-a plăcut». Ți Sadoveanu a accentuat :* «Așa trebuie scris, pentru că trebuie să se înțeleagă că sînt și alte valori pe lumea aceasta».

În sfîrșit, voi mai spune că în momentele mele grele, cînd prietenii mei i-au explicat situația, el le-a declarat : «Voi face tot ce este omenește posibil pentru Anton Dumitriu». *Probabil că trebuiau forțe mai mari decît cele omenești pentru a modifica un destin.*

Am aflat mai tîrziu că Sadoveanu făcuse mult pentru mulți scriitori și oameni de carte și îi ajutase cu generozitate și dăruire. În trecut numai cărțile lui îmi erau apropiate, auorul lor era pentru mine o abstacțiune. Acum, figura lui de moldovean sfătos îmi apare ca unul din bunii și marii mei prieteni.

I : Asupra lui Mihail Ralea există opinia că omul era cu mult superior creatorului, care, practic ,s-a risipit într-o serie de manifestări publicistice, însemnînd prea puțin în domeniul sociologiei sau al filosofiei culturii. Vi se pare aspru un asemenea punct de vedere ?

R : *Duritatea judecății ce se face, în general, în aprecierea operei lui Mihail Ralea este de fapt o expresie a regretului că el nu a realizat nimic pe măsura posibilităților sale. Îmi aduc aminte că, pe cînd eu eram elev de liceu, el venise conferențiar și apoi profesor la Univesitatea din Iași și se vorbea despre el ca despre o mare victorie a inteligenței românești. Era supranumit «sociologul de la Iași». Venise de la Paris investit cu o mare autoritate prin teza lui de doctorat prefațată de Bouglé și se așteptau de la el realizări de excepție. Avea mai ales toată simpatia tineretului ; dar creativitatea lui s-a istovit repede. Toate acestea explică de ce opera lui Ralea este apreciată nu atît în sine, deși i se recunoaște și calități, cît mai cu seamă în raport cu ceea ce ea ar fi putut fi.*

(Continuare în numărul viitor)

(Convorbire realizată de Ileana CORBEA)

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

[VARIA]

I. «... *după ordinul voievodului Transilvaniei*»

[A]

Fejér Cod. dipl. [1]
9.3.302

1363. Ludovicus... quod fidelem nostrum delectum Olachum [2], Comitem Ladislaum, filium Musad de Almas, *in districtu Castri nostri Deua residentem,* nobis per Magnificum virum Dyonisium, fidelem nostrum Vajvodam Transylvanum (Landgraf v. Siebenburgen), de servitiis et multimodis fidelitatum industriosis meritis... laudabiliter commendatum... merita regio fauorabili Donatino prosequi cupientes, sibi item Petro, Joanni, Laczko, et Musacz, filiis suis, quondam villam nostram Zlasd vocatam, ad praedictum Deva spectantem, cum omnibus suit utilitatibus, et utilitatum quarumlibet integritatibus quouis nominis vocabulo vocitatis specialiter cum ejusdem sylva Thytis, vocata, sub veris, antiquis et iustis suis metis novae donationis nostrae titulo, dedimus, donavimus et contulimus..." [3]

---

[1] Transcriem din colecţia lui G. Fejér, *Codex diplomaticus* (Tom IX, vol. III, p. 302), cum indică şi Eminescu documentul, cu marcarea în paranteze drepte a părţilor omise de poet : «[Nos] Ludouicus, [Dei gratia, rex Hungariae, memoriae commendamus, tenore praesentium significantes, quibus expedit uniuersis :] quod fidelem nostrum dilectum *Olachum,* Comitem Ladislaum, filium Musad de Almas, in districtu Castri nostri Deua residentem, nobis per Magnificum virum Dyonisium, fidelem nostrum, Vajuodam Transyluanum, de seruitiis et multimodis fidelitatum industrosis meritis, [quibus adhuc antecessores sui et consequenter ipse nobis, et sacrae coronae regiae, cum omni fidelitatis, studio complacere studuerint,] laudabiliter commendatum, [propter huiusmodi seruitiorum et fidelitatum] merita regio fauorabili Donatiuo prosequi cupientes, sibi item Petro, Ioanni, Laczko, et Musacs, filis suis, quandam villam nostram Zlasd vocatam, ad praedictum Deua spectantem, cum omnibus suis utilitatibus, et utilitatum quarumlibet integritatibus quouis nominis vocabulo vocitatis specialiter cum eiusdem sylua Thytös vocata, sub veris, antiquis et iustis suis metis nouae donationis nostrae titulo, dedimus, donauimus et contulimus...».

[2] Subliniere şi în original ; toate celelalte aparţin poetului.

[3] Eminescu nu-şi face extrase şi din ultima parte a documentului, întrucît nu aducea elemente noi pentru demonstraţia sa.

[B]

1363. Ladislaus, *fiul lui Muşat,* cere după ordinul voievodului Transilvaniei *Dionisie...* prin subvoievodul Petru (104) să fie introdus în posesiunea Zalazd în districtul cetăţii Deva. Dar între Vladislav şi chinejii Stroie şi Zayk e o chestie de judecată. Voievodul convoacă pe nobilii din comitatul Unidoarei, pe chinezii şi bătrînii valahilor din *plaiul* (ţinutul) castelului Haţeg pentru ca să judece. Aci Vladislav se ridică şi arată donaţiunea regelui Ludovic, care-i dedese Zalazdul ca posesiune nobilitară. Chinezii Stroia şi Zayk susţin că Zalazdul ei l-au cîştigat după dreptul chinezial prin dezrădăcinare de pădure (c u r ă t u r ă v[ezi] C[odul] Caragea) că prin urmare Vladislav a îndreptat [4] de la posesiunea regală un drept deja cîştigat de chinezi. (Quod ipso possesio Zalazd more aliorum Kenesiorum, novae extirpationis densitates silvarum capite, jure Kenesiatus ipsis et fratribus ipsorum pertineret, et sic Ladislaus a regia Majestate ipsorum jus kinesiale ubi conferre postulasset). Dar Stroe şi Zayk neputînd proba prin martori şi documente înscrise afirmarea lor, Ladislaus fu confirmat în acea posesiune (p. 300, 301 Kemény) [5].

II. «...*multe netrebnicii am fi îndreptat pe lume*»

[A]

T[înăr] cu t[înăr] să se însoţească şi j[une] cu c[opil] şi bă[trînii] de departe să-i privească cu ochi blajini de părinţi.

Tinerii se supără cu mult mai puţin pe greşelele lor decît înţelep-[ciunea] celor b[ătrîni].

Tînăr cu minte bătr[înă] nu se-nţelege tînăr, iar bătr[în] cu minte cop[ilărească] prea-i copil.

De-am fi putut fi de două ori tineri şi de două ori bătrîni, multe netrebnicii am fi îndreptat pe lume.

[B]

Slabă palidă ţi-e faţa
căci tu priveai *[ilizibil]* desmierdai pe faţă
Iar eu copil cu o mirare priveam l-a tale braţă,
Ce albe ca omătul mă ţineau la sînu-ţi
Dragul meu cinstit iubit etc.
Acolo ţi-a fost gîndul, acolo-ţi fie mintea.

---

[4] Scris deasupra ; iniţial : *uzurpat,* şters.

[5] În manuscrisul *2263, f. 2—3, 28,* găsim şi descrieri ale ţinuturilor Hunedoarei, Făgăraşului şi Maramureşului, în care Eminescu prezintă aşezarea geografică, relieful şi structura demografică a populaţiei. «*Populaţia de 170.000 de oameni* — scrie Eminescu în legătură cu ţinutul Hunedoarei — *e compusă aproape exclusiv din români de lege orientală*». Poetul consemnează şi prezenţa vestigiilor istorice din aceste locuri şi reţine legendele în legătură cu unele întîmplări din istoria noastră. «*A doua vale principală* — notează poetul în descrierea geografică a Hunedoarei —, *vestită din cauza multor rămăşiţe romane, este bazinul Haţegului, udat de rîul Streiu (sau Haţeg) — în albia căruia Decebal şi-ar fi îngropat comorile — şi afluenţii săi. Paralelă cu ea e Valea Cernei (Dierna dacilor — Zarna)*».

III. «...*de la aceste înălțimi ale istoriei*»

Căci nu există omul numai pentru sine, ci au fost oameni care au făcut pentru omenirea întreagă, sunt alții cari au trăit pentru popoare întregi, determinînd noua formă a unor state întregi — dar abstrăgînd de la aceste înălțimi ale istoriei da-vom exemple mult mai umilete: cutare profesor sau cutare învățat nu face el din cuprinsul lui sufletesc // cuprinsul sufletesc a unui număr oarecare de oameni în care el trăiește și se perpetuează ? Ceea ce este adevărat în cuvintele sale, activitatea sa întrucît este consacrată adevărului rămîne pentru totdeauna din generație în generație, deși nu se simte încetul curs nevăzut tocmai al ideilor în mișcarea cea continuă a cugetelor omenești.

IV. «*Ca să fii om de stat...*»

Prințul Dim. Ghica
un interes mare național în joc
O impresie tristă, nu amară,
principiuri, nu program.

Care este programul ?

O repetițiune din ceea ce a zis la Iași. A dezvoltat un program ? V. nu este un om politic. Un avocat foarte distins.

Om politic care studiază toate condițiunile unei societăți și face un program al său.

La care instituție numele său e lipit, fie socială, politică sau economică.

Omul politic e cel care are idei.

Să cunoști codul ?

Ca să fii om de stat, nu e destul să știi codu[l].

V. «...*pîn în timpul lui Alexandru cel Bun*»

D. Xenopol ne va da deci voie a releva o cestiune care nu privește publicul. Orice ar inventa și dumnealui și *Telegraful* despre terminația numelui meu sau despre originea mea, asta nu oprește pe părintele meu de a fi fost *boier* moldovenesc — nu fie cu bănat — proprietar de moșie, alegător în colegiul I și în rînd cu neamuri care fără îndoială se pot urmări pîn în timpul lui Alexandru cel Bun. Pe de altă parte orice aș zice eu bine sau rău despre d. Nicu Xenopol, asta nu oprește ca părintele său să fi fost îngrijitor al temniței din Iași și străin — mi se pare ovrei — de origine, în orice caz nu român. Iertе-mă d. Xenopol, dar realitățile [6] acestea or fi avînd importanță ori nu, e totuși o realitate [7] cunoscută de toată lumea [8] în sfera noastră, care nu se poate schimba.

---

[6] Scris deasupra ; inițial : *lucrurile*, șters.

[7] *e totuși o realitate*, scrise deasupra ; inițial : *rămîn totuși reale*, șterse.

[8] Șters, fără să fie înlocuit cu alt cuvînt.

VI. *Cabala L[uceafărului]*

Legenda Luceafărului (modificat şi cu multă unitate sfîrşitul à la Giordano Bruno).

La steaua care-a răsărit
E o cale atît de lungă.

Cîteva «răzleţe» eminesciene...

[I, A—B] Există în preocupările lui Eminescu privind Transilvania, aşa cum le relevă manuscrisele, două epoci distincte, care reflectă şi preocupările dominante din activitatea sa scriitoricească. Prima dintre ele se circumscrie în anii studiilor universitare (1869—1874); acestei epoci îi aparţin poemele de inspiraţie istorică şi proiectele dramatice, cu domnitori, îndeosebi din Moldova, în rolurile principale. O a doua epocă poate fi identificată în anii gazetăriei bucureştene (1877—1883); acum Transilvania nu este numai «materie» pentru scrierile literare, ci şi pentru consideraţii de natură politică.

În ms. 2263, care cuprinde însemnări din ultimii săi ani de jurnalism, se păstrează, decupat de Eminescu din *Timpul*, editorialul *[Mai lesne se torc...]*, din 15 iunie 1883. Aici poetul apelează, cînd este vorba de legăturile Munteniei cu Transilvania, la heraldică: «*Corbul e marca dinastiei „Corvinilor" dincolo de Carpaţi, a dinastiei „Basarabilor" dincoace. Abia în secolul nostru poeţii Văcăreşti au aquilizat corbul şi domnii de la 1821 încoace l-au substituit în marca ţării. Dar legenda de mai sus nu dovedeşte numai legătura între Corvini şi Basarabi, ci mai mult: persistenţa miturilor de origine arică în memoria poporului nostru*» şi invocă, atunci cînd trece la prezentarea legăturilor dintre Moldova şi Transilvania, omonimiile onomastice: «*E probabil că şi dinaştii Moldovei sînt originari din Haţeg. Nepotul de soră al celui din urmă Piast, Ludovic I, rege polon şi maghiar, a donat la 1363 satul Zalazd din ţinutul Hunedoarei contelui Vladislav, fiul lui Muşat din Almagiu şi fiilor său Petru, Ioan, Alexandru şi Muşat. Un Petru Muşat e domn în Moldova (1375—1392) şi întemeietorul dinastiei din care, ca culminaţiune, a răsărit Ştefan V Muşat cel Mare*».

Eminescu se întemeiază, în aceste omonimii onomastice, pe documente latine din secolul al XIV-lea, publicate de G. Fejér în colecţia sa *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis* pentru anii 1359—1366, tipărită în 1834 (tom IX, vol. III, p. 302—303, 380—381). Documentele sînt din 1363 şi poetul îşi face extrase în ms. 2263, f. 31v, din primul dintre ele, iar pe al doilea îl rezumă, tot în ms. 2263, f. 32v, însă trimite la Jozsef Kemény, care îl tipăreşte, probabil, în altă transcriere.

Poetul prefigura astfel prin heraldică şi omonimii onomastice desăvîrşirea idealului de unitate naţională a poporului nostru.

*

[II, A—B] Aspectul unora dintre filele caietelor lui Eminescu dovedeşte că poetul avea un fel de atracţie faţă de pagina albă, ce putea fi destinată scrisului, el recurgînd nu o dată la foile de titlu ale cărţilor considerate fără valoare literară ori ştiinţifică pentru a-şi face însemnările. Asemenea destinaţie capătă şi imprimatele oficiale care ajung pe masa sa de lucru. Un formular de plată pentru şefii depozitelor de tutun din districte, păstrat în ms. 2264, f. 224, oferă, în această privinţă, unul din cele mai semnificative exemple din manuscrisele eminesciene. Formularul indică, pe prima pagină, cu litere mari, funcţiile celor ce urmau să semneze documentul (Director general, Casier central, Şeful contabilităţii generale, Casier verificator). Poetul ignorează aceste funcţii simandicoase şi aşterne peste ele, cu

cerneală violetă, o scenetă, *[Era odată demult, demult...]*, pe care editorii o datează din 1878 şi o afiliază piesei *Bogdan Dragoş*. Pagina a doua a formularului, albă, este folosită pentru notarea unor reflecţii filozofice. Acestea sînt scrise cu creionul, cu o grafie azi abia lizibilă, ca urmare a uzurii manuscrisului. Reflecţiile sînt încredinţate hîrtiei, evident, la altă dată decît sceneta. Pe aceeaşi pagină, mai jos, locul rămas liber este folosit ca laborator poetic.

Eminescu surprinde, aşadar, prin varietatea de preocupări, pînă şi în spaţii grafice restrînse. Însemnările sale nu sînt, pe de altă parte, chiar şi în asemenea spaţii, neapărat concomitente.

*

[III] În paralel cu notele, în germană, luate la prelegerile audiate la Universitatea din Viena, Eminescu obişnuia să însemneze, în timpul expunerilor, reflecţiile sale personale pe marginea problemelor puse în discuţie. Din această categorie de comentarii, scrise, în general, în **românește, face parte** şi cugetarea din ms. miscelaneu 2257, f. 134v—135r, integrată în notele de curs din octombrie 1871.

*

[IV] Poetul îşi elabora articolele politice acasă, pe baza notelor extrase la redacţie din publicaţiile vremii. Textul din ms. 2264, f. 313, referitor la Dimitrie Ghica (1816—1897) şi la Vasile Boerescu (1830—1883), doi membri marcanţi ai partidului conservator (criticaţi în mai multe articole din *Timpul* pentru conduita lor politică, întrucît trecuseră la liberali), reprezintă tocmai asemenea note de atelier publicistic.

Luăm cunoştinţă, de aici, despre un aspect important al metodei de lucru a poetului în procesul de redactare a prozei sale politice.

*

[V] Polemica lui Eminescu cu Nicu Xenopol pe marginea volumului lui I. Slavici, *Novele din popor*, se duce şi cu argumente de ordin biografic. N. Xenopol invocă, spre a demonstra originea străină a poetului, numele său de familie. Eminescu răspunde în articolul *Materialuri etnologice*, publicat în *Timpul*, sub semnătură, în 8 aprilie 1882. În ms. 2264 se păstrează mai multe ciorne ale acestui articol. Transcriem o pagină (f. 214v), importantă pentru cunoaşterea concepţiei lui Eminescu cu privire la «biografie». Poetul se prezintă aici drept coborîtor dintr-o familie de «*boier* moldovenesc» şi dă informaţii despre tatăl său. Documentele arată, se ştie, că acesta nu cobora din familii de boieri, ci fusese *ridicat* la rang boieresc, ceea ce e cu totul altceva. Ascendenţii săi pot fi urmăriţi pînă în timpul domniei lui Alexandru cel Bun pe linie maternă şi exclusiv pe baza onomasticii. Pe linie paternă, Iminovicii descind din Transilvania şi se stabilesc în Bucovina în secolul al XVIII-lea.

Expunerea din manuscrise este sintetizată în articolul din *Timpul* sub forma unui enunţ cu caracter general. Poetul se mărgineşte să atragă atenţia că provenea dintr-o «familie nu numai română, ci şi nobilă neam de neamul ei».

Eminescu cerea scriitorilor, într-o altă însemnare din ms. 2257, f. 273, ca «persoana lor» să rămînă necunoscută cititorilor — şi cu cît vor fi «mai cu talent, cu atîta aceasta-i mai necesar». Aici stă şi explicaţia pentru cenzurarea severă a informaţiilor privind familia şi persoana sa.

*

[VI] Însemnarea lui Eminescu, pe care o transcriem din ms. 2257, f. 429v, o punem în legătură cu faptul că poetul era profund nemulţumit de desele imixtiuni în munca sa artistică, de vreme ce vorbeşte de o adevărată *cabală* în legătură cu *Luceafărul*. Imixtiunile priveau schimbările în structura poemului, ce i se cereu, şi pe care dealtfel T. Maiorescu le şi operează după îmbolnăvirea sa. Merită să reţină atenţia îndeosebi precizarea lui Eminescu că plănuia să aducă unele modificări poemului şi să-i dea un alt final, «à la Giordano Bruno». Versurile din poezia *La steaua* semnifică, aici, drumul lung pe care trebuie să-l străbată artistul în crearea operei de artă.

D. VATAMANIUC

FRIEDRICH VON SCHILLER

DOUĂ SCRISORI NECUNOSCUTE DIN ARHIVE ROMÂNEȘTI

Cuvînt înainte

Biblioteca «Timotei Cipariu» din Blaj, cea mai importantă bibliotecă românească veche din Transilvania, ctitorită pe la mijlocul secolului al XVIII-lea de marele vlădică și luptător pentru drepturile și dreptatea poporului român, Inochentie Micu, astăzi patronată de Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei Române, conține un tezaur cultural inestimabil. Ctitorul însuși a inaugurat adunarea unor manuscrise și tipărituri rare (între care și Hronicul *româno-moldovlahilor al învățatului domn moldovean Dimitrie Cantemir, cumpărat la Viena de la un anticar și care a fost cartea de căpătîi a altor mari învățați, istorici și filologi, corifeii Școlii Ardelene), urmat și întrecut de pasionatul bibliofil Timotei Cipariu. Poate chiar acest neastîmpărat poet, lingvist și istoric, care a îmbogățit biblioteca blăjană cu manuscrise de neîntrecută valoare, europene și orientale, care cunoștea și era cunoscut în lumea anticarilor și bibliofililor pînă în îndepărtatul Orient, poate chiar el, Cipariu, să fi fost norocosul achizitor al cărții în legătura căreia au fost „păstrate" cele două scrisori autografe ale marelui scriitor german Friedrich Schiller. Va fi mîngîiat Cipariu cartea, răsfoind-o din scoarță-n scoarță, citind-o și studiind-o, îngrijind-o cu dragostea de care era vrednică prin cuprinsul ei, dar nu a bănuit ce comoară ascunde în legătura coperților sale...*

Și de atunci, la aproape un secol de la moartea lui Cipariu, prin cîte alte mîini va fi trecut cartea cu scoarțele ce tăinuiau scrisorile schilleriene... și prin mîinile vrednicilor urmași ai lui Cipariu, Ioan Micu Moldovan și Ioan Bianu... și prin mîinile multor, multor altora — dar prețioasele epistole nu s-au dezvăluit. Întîmplarea norocoasă i-a rezervat harnicei bibliotecare de acum, Monica Anton, prilejul fericit de a le descoperi, cu prețuirea cuvenită, a le transcrie și a le traduce, oferindu-le spre publicare prestigioasei reviste care va ști să le pună în valoare mai bine decît oricare alta.

Acad. Ștefan PASCU

ZWEI UNBEKANNTE BRIEFE AUS RUMÄNISCHEN ARCHIVEN

Descoperirea

Recent, cu ocazia prelucrării fondului de carte veche din Biblioteca «Timotei Cipariu» din Blaj, subfilială a Bibliotecii Academiei R.S.R., Filiala Cluj-Napoca, au fost decoperite, în coperta unei cărți, două scrisori în manuscris care poartă semnătura lui Friedrich von Schiller. Cartea în coperta căreia au înfruntat deceniile, nu puține, cele două scrisori este *Brockhaus Conversations-Lexikon, Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie*, vierter Band, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1883.

Manuscrisele constau, fiecare, în cîte o coală de hîrtie, cu pliuri, de culoare ușor gălbuie și chenar abia vizibil. Hîrtia, fără filigran, prezintă o granulație cu fibră textilă. Documentul din 1803 este scris pe recto, cel din 1805, pe recto și verso ; cerneala este neagră ușor estompată.

Întrucît în amîndouă cazurile scrisorile nu încep cu vreo formulă de adresare din care să deducem numele destinatarului, acesta ne-a rămas neidentificat. Conținutul scrisorilor lasă însă clar să se înțeleagă că este vorba de o personalitate deja afirmată în publicistica germană a epocii, unul dintre editorii poetului. Interesante și bogate în conținut, scrisorile fac mărturia preocupărilor intelectuale și de creație din ultimii ani de viață ai scriitorului.

Monica ANTON

Die Entdeckung

Vor kurzem wurden anlässlich einer Bearbeitung der Buchbestände der Bibliothek «Timotei Cipariu», Zweigstelle der Akademie Bibliothek der SRR, aus Blaj zwei Briefe entdeckt, die die Unterschrift von Fiedrich Schiller tragen. Das Buch in dessen Umschlag die Briefe lagen ist Brockhaus Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie, vierter Band, Leipzig, *F.A. Brockhaus, 1883.*

Die Handschriften bestehen aus je einem gefalteten und vergilbten Einzelblatt mit kaum sichtbaren Rahmen. Das Papier, ohne Wasserzeichen, hat eine Granulation mit Textilfasern. Der Brief vom 1803 ist auf einer Seite, der Brief vom 1805 auf beiden Seiten, mit schwarzer, leicht entfärbter Tinte geschrieben.

Da die Briefe mit keiner einleitenden Formel beginnen, aus der man den Namen des Empfängers herleiten könnte, blieb uns dieser unbekannt. Aus deren Inhalt ist aber klar zu ersehen, dass der Empfänger eine bekannte Persönlichkeit in der literarischen Welt der Epoche war, vielleicht einer von den Verlegern Schillers. Die Briefe sind interessant weil sie die intellektuellen und schöpferischen Probleme bezeugen, die den Dichter in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt haben.

M.A.

[I]

Weimar, 24 Jan. 1803

Ich wünsche Ihnen Glück zum Anfang des Journals und zur Fortsetzung Muth und Freude.

Feine Bemerkungen über Erziehung waren in diesem ersten Stück schon eine Probe. Werden immer willkommen seyn.

Bei Ninon wollte ich bloss erinnern, dass es gut seyn würde wenigstens vor der Hand, das Kapitel der Courtisanen nicht zu berühren, die Damen pflegen als Hauptrichterinnen sehr intolerant in diesem Punkt zu seyn.

Noch sind wir hier in Weimar sehr unfruchtbar an Beiträgen. Fast alles ist krank, wo ich anklopfe und leider bin ich es selbst mit meinem ganzen Hause.

Vale et fave
Schiller

[II]

Weimar, in März [1]805

Hier überschickt Ihnen Goethe den Neffen des Rameau. *Seine Krankheit hat die Vollendung des Werkes solange verzögert. Wenn es ihm möglich ist, will er noch einen oder zwei Bogen Anmerkungen nachliefern, doch kann er es noch nicht für gewiss versprechen und Sie brauchen sich auf keinen Fall mit dem Druck zu genieren.*

Ich freue mich von Rochlitz zu hören, dass Sie mit dem Absatz Ihres Journals vors erste zufrieden sind. Da der innere Wert des Instituts sich mit jedem Fortschritt vermehren wird, so wird es auch nicht an einem guten Erfolg bei dem Publicum fehlen. Nur vor langen und schleppenden Aufsätzen müssen Sie sich hüten, diese sind der Tod jedes Journals. Man will Manigfaltigkeit und Abwechslung, daher ist die Kürze schon allein eine grosse Empfehlung, selbst bei einem geringen Gehalt.

Das Äussere ist elegant ohne Anspruch, vielleicht würde etwas mehr Verzierung von Kupfern in der Folge nicht schaden. Bei einem solchen Werke wollen auch die Augen bestochen werden.

Eben empfängt meine Frau Ihr Paquet. Ich danke Ihnen bestens für gütige Besorgung des Singspiels und bitte mir die Auslage zu notieren. Das Spiel ist nicht für mich, sondern für unseren Prinz Bernhardt bestimmt.

Mein Fieber hat mich nun verlassen und ich fange wieder allmählich an aufzuleben. Dies war ein schrecklicher Winter und in der litterarischen Welt besonders verheerend. Auch unser armer Huber musste die Welt so frühzeitig verlassen.

Da jetzt eine Sammlung meiner Theaterstücke bei Cotta herauskommt und ich mit dem Carlos *anfangen muss, so habe ich, um mit Ihrer Edition des* Carlos *in keiner Collision zu gerathen, die Einrichtung getroffen, dass der* Carlos *mit der* Jungfrau von Orléans *und noch einem kleinen Vorspiel einen Band ausmacht und auch nicht einzeln darf verkauft werden. Alle Liebhaber welche aber den* Carlos *einzeln besitzen wollen, müssen ihn aus Ihrem Verlag beziehen.*

Ich wünsche, mein lieber Freund, durch dieses Arrangement Ihre Wünsche erfüllt zu haben ; auch Cotta hat diesen Ausweg mit Vergnügen ergriffen, um nicht mit Ihrem Interesse zu collidieren.

Leben Sie wohl, lieber Freund, und möge Ihnen alles nach Wünschen gelingen.

Melden Sie mir in ein Paar Worten den Empfang des Goethischen Manuscripts.

Ganz der Ihrige
Schiller

[I]

Weimar, 24 ian. 1803

Vă urez noroc cu prilejul apariției Journal-ului iar pentru continuarea lui curaj și bucurie.

Observații subtile despre educație au și fost în acest prim număr o mostră. Vor fi întotdeauna binevenite.

La Ninon am voit doar să amintesc că ar fi bine ca, cel puțin deocamdată, să nu se atingă capitolul curtezane. Doamnele, în calitate de principale judecătoare, obișnuiesc la acest punct să fie deosebit de intolerante.

Deocamdată aici la Weimar sîntem foarte săraci în contribuții. Aproape toți sînt bolnavi pe unde bat la ușă, și, din păcate, și eu cu întreaga mea familie.

Vale et fave
Schiller

[II]

Weimar, în martie, [1]805

Goethe vă trimite alăturat *Nepotul lui Rameau*. Boala sa a întîrziat atît de mult încheierea lucrării. Dorește să mai trimită, în cazul în care îi va sta în putință, o coală sau două de note, dar nu este în măsură să făgăduiască acest lucru în chip ferm și [deci] dv. nu trebuie în nici un caz să vă lăsați împiedicat [de aceasta] în privința tipăririi.

M-a bucurat să aflu de la Rochlitz că deocamdată sînteți mulțumit de desfacerea Journal-ului. De vreme ce valoarea intrinsecă a instituției se va mări cu fiece progres dobîndit, nici marele succes de public nu va întîrzia. E nevoie doar să vă păziți de articole lungi și lîncede. Ele înseamnă moarte pentru orice revistă. Se

cere diversitate și variație. De aceea concizia e o recomandare importantă, chiar și atunci cînd conținutul este mai modest.

Prezentarea este elegantă [dar] nepretențioasă ; poate n-ar fi rău ca pe viitor să folosiți ceva mai multă ornare în acvaforte. În cazul unei asemenea întreprinderi și ochiul voiește a fi desfătat.

În chiar această clipă soției mele îi este înmînat pachetul din partea dv. Vă mulțumesc foarte mult pentru bunăvoința de a-mi fi procurat *Singspiel*-ul și vă rog să-mi notificați cheltuiala. Piesa nu este pentru mine ci pentru prințul nostru Bernhardt.

Febra a cedat și, încet, încet, îmi revin. A fost o iarnă groaznică, devastatoare mai ales în lumea literară. Sărmanul nostru Huber a trebuit și el să părăsească, atît de timpuriu, această lume.

Deoarece acum urmează să apară la Cotta o culegere a pieselor mele de teatru, și sînt nevoit să încep cu *Don Carlos*, am stabilit, pentru a nu se intra în coliziune cu ediția *Carlos* pe care o scoateți dv., ca această piesă, cu *Fecioara din Orléans* și cu un mic prolog, să alcătuiască împreună un volum și să nu poată fi [prin urmare] vîndută separat. Toți colecționarii care îl vor doar pe *Carlos* vor fi obligați să și-l procure de la editura dv.

Nădăjduiesc, dragă prietene, că prin acest aranjament vă voi fi împlinit dorințele ; și Cotta a primit bucuros această rezolvare spre a evita o ciocnire cu interesele dv.

Rămîneți cu bine, dragă prietene, și să izbîndiți în toate precum vă este voia. Confirmați-mi prin cîteva cuvinte primirea manuscriptului lui Goethe.

Al dumneavoastră
Schiller

Argument

Cele două texte Schiller (I, II) pe care «RITL» le publică ne-au fost oferite cu amabilitate, în copii xerox, de Biblioteca «Timotei Cipariu» din Blaj.

După informațiile de care am putut dispune [1], scrisorile sînt INEDITE. Mai mult, NECUNOSCUTE. În plus, nu menționează *numele destinatarului*. În fine, una (II) este *incomplet datată* de *expeditor*.

Că acesta e Frederich v. Schiller — în fond, întrebarea liminară pe care ne-au impus-o textele — a atestat-o intersectarea examenelor grafologice comparative (pe facsimile) și a analizelor de conținut intrinsec și de context biografic, respectiv epistolar, pe care le-am întreprins.

Pe de altă parte, există temeiuri, deduse complementar tot din sus-amintitele analize, să afirmăm că epistolele sînt amîndouă adresate, mai mult decît probabil — vom vedea pas cu pas *de ce* —, lui Georg Joachim Göschen, din Leipzig.

G. J. Göschen (1762—1828), librar și proprietar al unei case de editură la Leipzig (G.J. G'schen Verlagsbuchhandlung), dobîndise rapid notorietate grație edițiilor sale din clasici și contemporani atît în integrale de excelentă ținută (tiraje de lux, bibliofile etc.), cît și în serii populare la prețuri modeste. G'schen Verlag scotea de asemenea, după moda vremii, și almanahuri, calendare, felurite alte periodice — toate de remarcabil nivel —, în primul rînd «Historischer Kalender für Damen» — în care Schiller publicase, din 1790 începînd, a sa magistrală *Istorie a Războiului de 30 de ani* — și «Journal für deutsche Frauen, geschrieben von deutschen Frauen» (v. scrisoarea II, § 2), «Journal» căruia Schiller, potrivit rugăminții editorului, în vizită în noiembrie 1804 la Weimar, urma să-i devină «spirit tutelar» laolaltă — zicea Göschen — «cu Wieland, Seume, Rochlitz» [2] (acesta din urmă, Johann Friedrich Rochlitz [1779—1842] — v. scrisoarea II § 2 —, scriitor, critic muzical, estetician).

Schiller și Göschen se cunoscuseră în 1785 la Gohlis, mică localitate de vilegiatură lîngă Leipzig, unde poetul, într-o perioadă de greutăți materiale, era găzduit de cîțiva tineri admiratori, cu stare, din metropola saxonă ; între ei,

[1] Schillers *Werke*. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schillers-Archivs des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie, hg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke, Weimar, Böhlau, 1943, ff ; Bde. 30, 35, 36 I/II, 38 I.

Wolfgang Vulpius, *Schiller Bibliographie 1893—1958*, Weimar, Arion Verlag, 1961.

Karl Heinz Hahn, *Goethe und Schiller Archiv*. Bestandverzeichnis. Weimar, Arion Verlag, 1961.

[2] Apud Peter Lahnstein, *Schillers Leben*, München, Paul List Verlag, 1981, p. 444.

Friedrich Huber (1764—1804), publicist, istoric literar, traducător cu har din engleză și franceză, a cărui moarte prematură e deplînsă în scrisoarea II (§ 5).

Asistența — nu doar editorială — în momente dificile, colaborările, calda simpatie reciprocă vor consacra o prietenie de o viață.

Căci la G'schen Verlag, la Leipzig, și la Tübingen, la Johann Friederich Cotta (1764—1832), cel mai erudit și mai influent editor al erei clasice, Schiller își va publica aproape întreaga operă (v. scrisoarea II, § 6).

Cei doi editori se vor afla de altfel în competiție, mergînd pînă la litigiu, în publicarea lui Schiller.

Pricina — mai exact *pretextul*, motivațiile fiind în realitate mai complexe — o vor constitui drepturile editoriale deținute de Göschen asupra lui *Don Carlos*, a cărui ediții princeps *în volum* apăruse la el, în 1787. Drept care, o acută criză de frustare la Göschen cînd va afla de iminența realizării la Cotta a proiectului unei ediții complete cuprinzînd deci, fatalmente, și *Don Carlos*.

La tîrgul de carte din primăvara lui 1795 la Leipzig, între cei doi editori are loc o teribilă înfruntare. Göschen, exasperat, îi spune de-adreptul lui Cotta că el, Göschen, va scoate un *Carlos* cu cele mai mai frumoase poze, desenate de însuși Ramberg și gravate de faimosul Bertalozzi de la Londra, că la Tübingen absolut nimeni nu pricepe ce înseamnă o tipăritură frumoasă etc. Vexat, Cotta îi răspunde că nici el nu se va da în lături, că va merge pînă la a-l tipări pe Schiller la teascurile incomparabilului Bodoni de la Padova. Disputa se încinge. Göschen izbucnește în amarnice reproșuri, îl învinovățește pe Cotta că nu face bine, că demolează prietenia între oameni de bine etc. La rîndu-i Cotta îi va mărturisi mai tîrziu lui Schiller : «a fost cel mai cumplit incident din viața mea»[3].

După o încîlcită înlănțuire de tratative, pertractări, medieri — prin W. v. Humboldt, *între alții* — se va ajunge la o soluție. Schiller o descrie în epistola II (§ 7).

Într-adevăr. În 1796, 1799, 1802, *Don Carlos*, apăruse la Göschen în reeditări sucesive. În schimb, la Cotta, se convine a se publica, începînd de fapt abia din 1805, seria teatru-Schiller în 5 tomuri.[4] Primul urma să cuprindă *Don Carlos*, *Die Jungfrau von Orléans* și prologul *Die Huldigung der Künste* (v. scrisoarea II, § 6) conceput la sugestia lui Goethe pentru festivitățile de la Weimar în onoarea marii-ducese Maria Pavlovna, fiică a răposatului țar Pavel I, soră a tînărului țar Alexandru, ce urma să devină soția ducelui moștenitor, Karl Friedrich de Saxa-Weimar.

Astfel, mult tergiversata ediție este pregătită de autor pentru tipar în iarna 1804—1805.

La 1 martie 1805 Schiller îi confirmă lui Cotta primirea șpalturilor[5]. Face cu mîna sa corecturile la primul volum.

Apariția acestuia nu-l va mai afla în viață.

Cum se vede, cele două scrisori ilustrează momente din ultimii ani ai lui Schiller.

Este perioada în care schimbul epistolar cu Goethe devine deosebit de intens atît ca substanță cît și ca frecvență ; în Weimar între casa von Schiller și casa von Goethe uneori scrisori aleargă în ambele sensuri în cursul uneia și aceleiași zile.

O temă care revine stăruitor sub pana celor doi corespondenți în intervalul decembrie 1804—aprilie 1805 este traducerea de către Goethe —, revelatorie, și publicarea — la Göschen, prin mijlocirea lui Schiller — a senzaționalului *Nepot al lui Rameau* de Diderot.

Se știe, Goethe intrase în posesia unei copii a scrierii — pe atunci — inedite a lui Diderot, aflătoare în mapele Ermitajului, prin bunele oficii ale prietenului Max Klinger, naș odinioară al «Sturm-und-Drang»-ului, acum general al țarului. Copia îi parvenise însă prin intermediul baronului Grimm și al lui Schiller.

Goethe pune în lucru versiunea germană în ultimele săptămîni ale anului 1804. La 21 decembrie îi scrie lui Schiller : a ajuns la jumătate drum, traducerea e mai trudnică decît socotise, dar nădăjduiește să o termine pînă la mijlocul lui ianuarie[6].

În pofida unor serioase neplăceri de sănătate (colică renală etc) — v. scrisoarea II, § 1 — la 24 ianuarie Goethe îi

---

[3] Scrisoarea din 8 mai 1795 — vezi Schillers *Werke*, ed. cit., vol. 35.

[4] Vezi Schillers *Werke*, ed. cit., vol. 9, p. 406.

[5] Schillers *Werke*, ed. cit., vol. 9, p. 408.

[6] Toate referințele la corespondența Goethe-Schiller urmează ediția, în două volume, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Mit Einführung von Houston Stewart Chamberlain, Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1905.

transmite lui Schiller traducerea încheiată spre lectură și critică.

Acesta îi restituie în chiar aceeași zi prima parte a manuscrisului, cu minime observații, angajîndu-se să trimită restul a doua zi. Ceea ce, e de presupus, va fi și făcut.

Oricum, la 22 februarie, după un sever acces al bolii care îl măcina, Schiller îi scrie lui Goethe : «Sînt doritor să aflu dacă ați expediat manuscriptul lui *Rameau*. Göschen nu mi-a scris nimic ; de altfel de 14 zile nu mi-au mai parvenit îndeobște nici un fel de știri din afară».

La 24 februarie Goethe îi retrimite traducerea cu rugămintea de a o expedia la Leipzig, dacă se poate, «într-un plic mai gros, ca manuscriptul să nu se vatăme cumva».

Dar nu. Manuscrisul i-a fost, dintr-o pricină ori alta, din nou înapoiat de Schiller, căci în epistola din 27 martie acesta exclamă : «Voiați doar să-mi trimiteți *Rameau*-ul, pentru Göschen ! Îl voi recomanda în cei mai buni termeni și vă voi remite șpalturile de îndată ce vor ieși».

Și Goethe i l-a trimis. Cînd ? Indubitabil între 27 și 31 martie 1805. Căci dacă *terminus ab quo* este, în mod necesar, data mai suscitatei epistole către Goethe, *terminus ad quem* — scrisoarea II poartă explicit reperul «*martie*» — nu poate fi (*indicii* corespondenței Goethe—Schiller o confirmă) decît limita lunii de referință : 31.

Scrisorile lui Goethe din 28 februarie și 20, 23, 25 aprilie 1805 se referă la elaborarea notelor la *Rameau*. Sînt notele pomenite și de scrisoarea II (§ 1.)

Traducerea lui Goethe, moment esențial în istoria concretă a *literaturii universale* — orizont și concept *de Goethe* cel dintîi desemnate două decenii mai tîrziu, mai precis în convorbirea cu Eckermann din 27 ianuarie 1827 —, avea să apară curînd. Sub titlul *Rameaus Neffe*. Ein Dialog von Diderot. Bei G. I. Göschen, Leipzig, 1805.

Sintetizînd : 1. *autenticitatea* scrisorilor și a semnăturii este certă în temeiul tuturor faptelor înfățișate : scrisorile apar ca «pietricele» lipsă în mozaicul cunoscut ; 2. *datarea* plauzibilă a scrisorii II e cea mai sus demarcată ; 3. *destinatarul* este (în congruență cu supoziția de principiu postulată de descoperitoarea textelor, Monica Anton) *editorul* Göschen : a/ în cazul scrisorii I pentru că «Journal»-ul elogiat în text — elogiu reînnoit și amplificat în scrisoarea II — este «Journal für deutsche Frauen...», *lansat de acesta tocmai atunci*, b/ în cazul scrisorii II (pe lîngă *rem*enționarea «Journal»-ului), pentru faptul, patent, că *Göschen* este editorul lui *Rameau* versiunea Goethe.

Viorica NIȘCOV

Argumenta

Die Probleme, die die zwei in der Bibliothek «Timotei Cipariu» aus Blaj entdeckten Briefe hervorheben, sind folgende : 1. die Paternität der Dokumente ; 2. die Feststellung des Empfängers ; 3. die Bestimmung der Zeitangabe im Falle vom Brief II ; 4. „Verbreitungszustand" der Dokumente. Nun :

1. Die von uns unternommene vergleichende graphologische Prüfung der Xeroxkopien, die Inhaltsanalyse der Texte und die Analyse des biographischen Kontexts haben die Authentizität der Dokumente bestätigt. Die Briefe erscheinen als die fehlenden «Steichen» in dem bekannten Mosaik der schillerischen Korrespondenz (s. den Briefwechsel mit Goethe zwischen Dezember 1804 und April 1805).

2. Der Empfänger der beiden Briefe ist (im Einklang mit der prinzipiellen Vermutung von Monica Anton, die Entdeckerin der Handschriften) der Verleger *Göschen : a/ was im Falle vom Brief I dadurch bewiesen wird, dass das von Schiller gelobte Journal — der Brief II wiederholt und* erweitert *den Lob — gerade das «Journal für deutsche Frauen, geschrieben von deutschen Frauen» ist, das* um diese Zeit Göschen *herauszugeben begonnen hatte ; b/ im Falle vom Brief II dadurch, das das «Journal» erwähnt wird und dass der Verleger des* Rameau *in Goethes Fassung eben* Göschen *ist.*

3. Der Brief II wurde zwischen dem 27.—31. März geschrieben ; als terminus ab quo *kann notwendigerweise nur der 27. III. gelten (s. den Brief Schillers an Goethe vom 27. März) ; als* terminus ad quem *— da der Brief II als Datumsangabe „März" trägt — nur der letzte Tag des Monats.*

4. Den uns zur Verfügung stehenden Daten gemäss (s. oben die Anmerkung 1 zu unserem Kommentar in rumänischer Sprache), sind die zwei Schillers Briefe UNVERÖFFENTLICHT und höchstwahrscheinlich UNBEKANNT.

V.N.

PROFIL CONTEMPORAN

EMIL TURDEANU

Un medievalist român în context european

Studiam acum cîţiva ani în Biblioteca Batthianeum din Alba Iulia vestitul *Codex aureus*, scris în vremea lui Carol cel Mare (c. 815). Trimit de acolo lui Emil Turdeanu la Paris salutări pe o carte poştală ilustrată, ce reprezenta statuia monumentală a lui Mihai Viteazul, unificatorul ţărilor române. Turdeanu îmi răspunde imediat : «*De mii de ori am trecut cu emoţie pe lîngă acest monument, în cursul celor 8 ani de studii urmate la liceul „Mihai Viteazul". Şi acum cînd privesc monumentul, mă cuprinde aceeaşi emoţie de sublim şi admiraţie*».

Emil Turdeanu s-a născut la 10/23 noiembrie 1911, în comuna Şibot, judeţul Alba. Între anii 1921—1928 a urmat studiile liceale, iar, după aceea, pînă în 1932, a fost student la secţiile de literatură română şi filosofie ale Universităţii din Bucureşti. Eram asistentul catedrei de literatură română veche, conduceam preseminarul «Izvoare de cercetare în domeniul literaturii române vechi» şi Emil Turdeanu m-a impresionat puternic încă de atunci (1928), nu numai prin calitatea propriei lucrări susţinute, dar mai ales prin problemele ridicate de el în dezbaterile care completau *toate* lucrările prezentate. Aducea informaţii bibliografice noi, explica într-un mod profund şi original cauzele genetice ale unei rodnice mişcări intelectuale, care de la M. Kogălniceanu (1840) pînă la N. Iorga (1901—1904) a însemnat descoperirea şi consolidarea domeniului studiilor de literatură medievală românească, mişcare remarcabilă ca valoare ştiinţifică şi ca imbold patriotic în cultura noastră.

Examenul de licenţă a fost trecut de Emil Turdeanu în 1932, examinatori fiind N. Cartojan, Ov. Densusianu, I. A. Candrea, cei care aveau, dealtfel, să-i prefigureze specializarea. Capacitatea a absolvit-o, în 1938, cu cea mai mare medie (9,16), clasificat întîiul.

Între anii 1933 şi 1944, ianuarie, Emil Turdeanu a împlinit o serie de sarcini didactice şi ştiinţifice în ţările balcanice, ca lector (la Institutul român din Sofia), ca profesor (la liceul român din Salonic), ca bursier (la Belgrad, 1936 şi 1937, vara, detaşat, cu o bursă dată de N. Iorga, din partea Institutului de Studii sud-est europene). Nu a fost vorba de simple peregrinări, ci de ample cercetări, desfăşurate conform planului profesorului nostru N. Cartojan, care concepea studiul literaturii române vechi cu deschidere largă de informare şi interpretare comparativă, asupra literaturii şi culturilor învecinate, interferente cu spiritualitatea românească [1]. Aplicarea conceptului a dat roade bune. Astfel — pentru a mă referi numai la exemplul lui Emil Turdeanu — a apărut *Buletinul Institutului român din Sofia* (2 volume, în 1941 şi 1942), sub redacţia cercetătorului român. Contribuţia lui constă, pe de o parte în selectarea unor teme referitoare la studiul relaţiilor ro-

[1] Beneficiari ai îndemnurilor profesorului Cartojan în acest sens au fost : I. C. Chiţimia (Polonia) ; I. C. Cazan (Praga) ; Pandele Olteanu (Bratislava) ; Dan Simonescu (Atena) şi alţii.

mâno-bulgare, încredințate unor reputați specialiști de la care s-a obținut colaborarea, iar, pe de altă parte, în realizarea și tipărirea aici a unor studii personale, precum : *La broderie religieuse en Roumanie ; Problèmes sud-est européens dans l'oeuvre d'histoire littéraire du Prof. N. Cartojan* (în volumul I, 1) și *Miniatura bulgară și începuturile miniaturii românești* (în volumul I, 2). Aspecte noi ale civilizației noastre din secolele XV și XVI, arta broderiei în fire de aur, cu împodobiri de pietre prețioase, miniatura colorată a manuscriselor se constituie ca majore cercetări în istoria artei și culturii românești, susținute pe interpretări noi ; aceste produse artistice *«capătă o puternică pecete locală, care le leagă de manifestările artei naționale»* (B.I.R.S., I—2, p. 409). Pentru prima dată se face o inventariere și clasificare a imaginilor brodate, cu localizări și datări precise (Putna 1469, 1504—1505 ; Voroneț 1480—1490 ; Dobrovăț 1504, Moldovița 1596—1606, la ctitoriile voievozilor Movilești ș.a.).

Se observă, așadar, că studiile lui Emil Turdeanu se bazau pe inedit, pe descoperiri personale făcute în zona balcanică. Dînd aici numai cîteva exemple[2], merită o semnalare deosebită cercetările: *Din vechile schimburi culturale dintre români și Jugoslavia* (apărut în revista *Cercetări literare*, III, 1939) și *Legăturile românești cu mănăstirile Hilandor și Sfîntul Pavel de la Muntele Athos* (Ibidem, IV, 1940). Inscripțiile slave transcrise și traduse de autor dovedesc începutul acestor legături și schimburi din sec. XIV, din vremea lui Radu I (1377—1383). Ele sînt urmărite de Emil Turdeanu pînă în 1765, și se prezintă sub forma de ctitorii, tipărituri, obiecte de artă și manuscrise. Dintre manuscrise, el identifică un număr de opt la Biblioteca Națională din Belgrad și, alte cinci, la Biblioteca Academiei, tot de acolo.

Studiile lui Emil Turdeanu din perioada 1933—1944 sînt concludente asupra rolului de egemonie culturală românească în Balcani, în perioada stăpînirii otomane. *«Ele lărgesc în timp și spațiu cunoașterea cîmpului de manifestare a lumii vechi românești pe două domenii inegal exploatate pînă acum : în Balcani și la Muntele Athos»*.

Un spor și o experiență bogată de lucru științific oferă lui Emil Turdeanu perioada 1935 (1 decembrie) — 1938 (30 septembrie), cînd N. Iorga îl trimite ca membru al «Școlii române» de la Fauneney-aux-Roses. Zi de zi, pasionatul cercetător român se deplasa la Paris pentru a-și petrece timpul în marile biblioteci franceze. Este și aici ceva ținînd de voință, de sistem și de ordine impresionantă, bine deliberate.

Teza de doctorat susținută la Universitatea din București în 1943, *Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare* (publicată în *Cercetări literare*, V, 1943, pp. 99—240 + 13 planșe), reprezintă o vastă investigație științifică de istorie literară asupra unei epoci în care cultura română a îmbrăcat haina limbii slavone. Aprofundînd conținutul celor 47 manuscrise studiate, Emil Turdeanu stabilește trei perioade în evoluția literaturii scrise în vremea lui Ștefan cel Mare : 1457—1470, anii consolidării tronului și statului independent, în care înflorește genul istoriografiei oficiale moldovenești, dirijată de voievod ; 1470—1489, în care mănăstirile Neamț și Putna devin centre de creație și difuzare ale literaturii religioase (de cult), juridice și de fantezie (apocrife) ; 1489—1504, în care este încurajată producția literară internă, dezvoltarea relațiilor culturale cu centre străine (Muntele Athos) cărora voievodul român le trimite în dar opere de rară artă caligrafică și miniaturistică. Un serios examen textologic și de filiație a textelor duce la concluzia că literatura și arta grafică a anilor 1457—1504 este o continuare a tradiției intelectuale înfloritoare încă din vremea voievodului Alexandru cel Bun (1400—1432). Dacă lucrurile se cunoșteau într-o mică măsură pînă la Emil Turdeanu, acesta este primul istoric literar român care a vorbit cu exemple documentare concrete și care ne-a dat o admirabilă sinteză în lumina unei vaste bibliografii române și străine (bulgare, sîrbe, dar mai ales rusești).

Teza de doctorat încheie, am putea spune, o etapă în activitatea lui Emil Turdeanu, cea de început și de dezvoltare a metodelor sale de lucru.

[2] O bibliografie a lucrărilor lui Emil Turdeanu, apărute pînă în 1977, a publicat Dan Zamfirescu, în *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, București, 1981, pp. 266—271.

Din martie 1944 și pînă la 1 octombrie 1948, numit de statul nostru lector de limba și literatura română, la Sorbona, pe baza unui concurs în cara a fost clasificat întîiul, la egalitate cu N.N. Condeescu (care avea să pornească pe un alt drum de specializare), Emil Turdeanu desfășoară o intensă muncă de cercetare prin bibliotecile occidentale, strîngînd un material bogat privind literaturile din sud-estul european. Urmează totodată cursurile «Școalei de înalt studii» (École des Hautes Études), absolvind-o în 1945, cu lucrarea de diplomă *La littérature bulgare du XIV-e siècle et sa diffusion dans les pays roumains* (imprimată în 1947 sub egida Institutului de studii slave)[3].

Un climat prielnic preocupărilor sale istoriografice și de literatură comparată l-a găsit Emil Turdeanu la prestigioasa instituție «Centre National de la recherche scientifique de France» (Paris), unde a început să lucreze de la 1 octombrie 1948. Activitatea neîntreruptă, vreme de atîtea decenii, i-a fost răsplătită savantului român cu acordarea celui mai înalt eșalon al gradului didactic-profesional, acela de «maître de recherches honoraire» (18 ianuarie 1977). Dealtfel, mai trebuie să notăm aici și faptul că, începînd din 1 octombrie 1962, Emil Turdeanu a predat o întinsă perioadă ca «chargé de cours» la Université de Paris-Sorbonne, iar în anii academici 1979—1982 a fost chemat ca profesor de limba și literatura română la Universitatea din Roma, în urma pensionării Rosei Del Conte.

Studiile și cercetările lui Emil Turdeanu, activitatea lui științifică și didactică, au fost și sînt consacrate aproape în chip exclusiv culturii și literaturii române, aducînd astfel în context mondial opere fundamentale ale medievalisticii noastre ; ele demonstrează o continuitate remarcabilă și o înaltă ținută, nu numai de ordin intelectual, dar și patriotic. Contribuțiile sale nu s-au redus numai la domeniile slavisticii, literaturii și culturii noastre vechi, dar au abordat, cu același zel și competență, și aspecte ale literaturii române moderne. Ar fi destul să citez amplul studiu de literatură comparată *Izvoare apusene și reflexe românești* (apărut în *Studii literare*, Sibiu, vol. III, 1944, p. 1—79), în care autorul urmărește tema celor *doi frați învrăjbiți* în operele literare ale antichității, apoi în cele medievale, în creațiile romanice europene, pînă la Costache Negruzzi, Ștefan Petică și Adrian Maniu. Pentru evidențierea, apoi, a tendințelor și preocupărilor comparatiste mai semnalăm studiile despre scriitorii revoluționari bulgari : *Lyuben Karavelov și românii* (1957) ; *Vasil Drumev și România* (1966). De asemenea Emil Turdeanu a publicat mai multe micromonografii despre personalități marcante în domeniul istoriei literare și al istoriei românilor : N. Cartojan, G. I. Brătianu, Grigore Nandriș, Basil Munteanu, Constatin Brăiloiu — toate, analize pertinente.

*

La Congresul Slaviștilor (Sofia, 1963), profesorul André Vaillant, decanul de vîrstă al slavisticii mondiale, anunța : *«D-l Emil Turdeanu pregătește o vastă lucrare de sinteză, care va reprezenta punctul cel mai înaintat la care au ajuns cercetările asupra apocrifelor și circulației lor în spațiul bizantin, slav și român»* [4].

Opera, prevăzută în 1963, a apărut întîi sub forma unor monografii separate, tipărite între anii 1950—1974, monografii ce au fost mai apoi topite într-o excepțională sinteză, sporită cu substanțiale informații bibliografice și note de referință analitice, plus două studii integrate acum pentru prima oară, în 1981. E vorba de *Apocryphes slaves et roumains de L'Ancien Testament*, Leiden, Editura E. J. Brill. Editura olandeză este vestită prin publicarea unor erudite cer-

[3] Rod al cercetărilor din Bulgaria, în legătură cu Eftimie, este și lucrarea lui Emil Turdeanu, *Opera patriarhului Eftimie al Târnovei (1375—1393) în literatura slavo-română*, București, 1946.

[4] Dan Zamfirescu, *op. cit.*, p. 262.

cetări în colecția «Studia in veritas Testamenti pseudoepigraphia».

Cartea lui Emil Turdeanu, are, desigur, multe calități, dar acum și aici vom sublinia doar trei dintre ele : o concepție nouă și originală, o metodă riguros științifică, apoi urmărirea temelor pe o largă arie mondială, inclusiv în literatura populară a românilor.

Se știe [5] că apocrifele Vechiului Testament au fost socotite de mulți cercetători (mai ales ruși, la noi de B.P. Hasdeu și alții, la bulgari de Iordan Ivanov) ca avînd originea bogomilică, elaborate pe teritoriul Bulgariei, cam din secolul al X-lea. Savantul român combate această teorie, concepția lui nouă fiind aceea că dualismul *bine-rău, dumnezeu-satana* este mult mai vechi, avîndu-și originea în religiile politeiste antice, chiar înainea erei noastre. În sec. I—II el s-a plantat și pe unele legende biblice privitoare la cosmogonia universului *(Geneza).*

Metoda folosită de Emil Turdeanu este cea comparatistă, iar demonstrația textologică o operează autorul pe manuscrise redactate în diferite limbi : greacă, latină, slavice (rusă, medio-bulgară, sîrbă), cele ale orientului arab și islamic (siriană, etiopiană, egipteană), ebraică, sau romanice (română, italiană, franceză, spaniolă). Aria genetică și de circulație a legendelor este vastă, dar, în special, după cum se observă, ea este cea a Orientului Apropiat și Mijlociu și a Peninsulei Balcanice. Filiația dintre variante, de la țară, la țară, de la un manuscris la altul, de la o sectă religioasă la alta, o nuanțează în mod exemplar.

Fără a intra prea mult în analiza capitolelor (sînt 12, pe linie teologică și de folclor pseudoreligios) vom face numai o clasificare tematică a lor. Primul capitol este «genericul» întregului volum, tratînd, la modul sintetic, despre apocrifele pseudo-apocrife și cele bogomilice (acestea numai două : *Interogatio Ioanis* și *Viziunea profetului Isaia).* Textele tratate monografic se pot împărți astfel : *Legendele despre primii oameni* (Adam, Eva, Set, Abel), în capitolele *2* și *12. Literatura testamentară* a bătrînilor patriarhi, cînd aceștia simțeau sfîrșitul vieții. *Literatura apocaliptică* în viziuni exhatologice ale paradisului și iadului (Isaia, Avram, Baruh). *Literatura demonologică* în jurul numelui Satan, Satanail, Sarsailă și a isprăvilor lui în capitolele *8, 9. Legendele istorice* în genul hronografelor : Palae historice, bizantine, interpretate, în capitolele *7, 11,* în parte *8.*

Dintre lucrările urmărite, unele au relații diverse cu literatura română medievală și acestora autorul le arată circulația manuscriselor (slave, române, grecești) de proveniență teritorială românească, chiar dacă ele se găsesc azi în bibliotecile străine. În această informare largă constă valoarea operei lui Emil Turdeanu ; ea arată rolul remarcabil al literaturii noastre în sud-estul Europei și chiar în context universal.

Capitolele lucrării arată capacitatea receptivă a cărturarilor români în evul mediu, demonstrează că numărul știutorilor de carte din mediul rural în secolele XIV-XVII, n-a fost redus [6], că operele citate de ei au fost prețuite în sud-estul european. Aceste capitole (1, 2, 4, 5, 8, 11 și 12) au material documentar și demonstrativ bogat și variat.

Sinteza pe care ne-a dat-o acum Emil Turdeanu constituie și un stimulent la lectura și analiza literară a cărților populare, făcută, în bună parte, în mod magistral, de N. Cartojan în *Cărțile populare în literatura română* (I—1929 ; II—1938). O altă deschidere fructuoasă a acestei opere o reprezintă și depistarea unei continuități de teme și motive tradiționale, în operele literare românești moderne (Lucian Blaga)

*

Cercetată aici sumar, numai în realizările ei de excepție și sub raportul mai ales al contribuției personale, substanțiale, a savantului român în studiul problemelor investigate, activitatea istorico-literară a lui Emil Turdeanu este astăzi recunoscută pe plan mondial, lucrările sale erudite aducînd o nouă lumină asupra literaturii noastre medievale.

Dan SIMONESCU

[5] La bibliografia cunoscută lui Emil Turdeanu adaug : dr. prof. Nicolae Nenga, *Cărțile apocrife ale Vechiului Testament,* în revista *Mitropolia Banatului,* an XVI, nr. 1—3, 1966, pp. 26—40.

[6] La aceeași concluzie a ajuns și profesorul dr. Gh. Pârnuță, urmărind procesul pe linie de învățămînt școlar, în diferite zone geografice, de-a lungul veacurilor.

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual*

Primele capitole au o structură complet simetrică. Cel dintîi este compus după cum urmează: povestirea a ceea ce se petrece în compartiment în clipa plecării; apoi o trecere la alt moment. Acest alt moment reprezintă ceea ce s-a petrecut exact înaintea plecării. Și personajul nostru va coborî puțin în trecut. Ulterior, ne reîntoarcem la momentul prezent, ne regăsim în prezentul compartimentului. Voi nota prezentul compartimentului prin A. Voi nota prezentul imediat anterior cu B. Și obțin o formulă foarte simplă pentru primul capitol, care este: A — B — A.

În capitolul al doilea voi obține o formulă de la început mai complexă. Pornesc, ca totdeauna, din compartiment: A; *continui explorarea trecutului imediat: B; mă voi interesa despre ceea ce se va petrece după sosirea la Roma. Adică — proiectul, viitorul imediat. Voi nota acest al treilea element cu C. Deci structura primului capitol are formula* A—B—A, *iar capitolul al doilea are formula* A—B—C—B—A.

Capitolul al treilea introduce un alt moment din trecut, ceva mai îndepărtat, iar formula lui va fi: A — B — C — D — C — B — A.

Atunci cînd scriam această carte am studiat îndelung muzică clasică, pentru a recunoaște formulele ei foarte cunoscute. Dar pentru a trece de la un etaj la celălalt, pentru ca și cititorul să simtă automat într-un fel oarecare că trece de la un etaj la altul, ei bine, între aceste momente ale povestirii propriu-zise există articulări, acele suprapunctuații pomenite; ele vor fi mici descrieri a ceea ce se petrece în prezent. Pregătind cartea, numeam acele momente, în schema mea, T — *ceea ce însemna «tranziție».*

Astfel, primul capitol are în realitate o structură ceva mai complexă decît cum v-am explicat-o eu. În realitate nu este: A — B — A, *ci* A — T — B — T — A. *Și iată un exemplu de astfel de tranziție. Aceste tranziții sînt niște fraze, bineînțeles, iar în aceste fraze există la început o formulă gramaticală legată de nivelul* A, *apoi o formulă gramaticală legată de nivelul* B.

Ei bine, formula gramaticală legată de nivelul A *este:* «Trece gara cutare». *Astfel, prima tranziție este:* «Trece gara Fontainebleau». *Formula gramaticală legată de nivelul* B *este:* «de cealaltă parte a coridorului». *Și astfel tranziția mea se constituie:* «Trece gara Fontainebleau; de cealaltă parte a coridorului o mașină neagră „11 cai putere" se oprește în fața primăriei.» *Pentru revenirea la nivelul* A *pur și simplu inversăm tranziția, adică voi avea un paragraf unde folosesc la început formula:* «De cealaltă parte a coridorului», *iar la sfîrșit formula:* «Trece gara...». *Iată această răsturnare:* «De cealaltă parte a coridorului, o mașină neagră „11 cai putere" demarează din fața unei biserici, gonește pe un drum paralel cu calea ferată, se ia la întrecere cu noi, se apropie, se depărtează, dispare în spatele unui crîng, apare din nou, traversează o apă mică pe

---

* Fragmentul de față face parte dintr-o *conferință* a lui Michel Butor, susținută în 1982 la Universitatea din Augsburg. Ea se tipărește aici pentru prima oară prin bunăvoința colegială a lui I. Constantinescu și cu acordul profesorului Hening Krauss. Pentru integralitatea textului vezi nr. anterioare ale *Revistei de istorie și teorie literară*, nr. 2 și nr. 3 din 1983. În fața unui auditoriu format din specialiști și viitori specialiști, Michel Butor insistă asupra modului cum a compus cel de al treilea roman al său: *La Modification* (1957), lămurind procedeele stilistice utilizate, ca și necesitatea folosirii aici a persoanei a II-a singular ca mijloc adecvat al narării. Personajul din *La Modification*, călător într-un tren ce îl duce de la Paris la Roma, va ajunge, pe parcursul voiajului să își modifice hotărîrea ce l-a îndemnat la această deplasare. La luarea deciziei contribuie persoanele din compartiment, obiectele aflate acolo, viața percepută în treacăt pe fereastra vagonului și, îndeosebi, divagațiile minții: o analiză intuitivă extrem de rafinată a mișcărilor afective și cerebrale ce conduc la hotărîrea finală, o splendidă desfășurare a materiei romanești echivalentă unui tratat de psihologie dedicat aceleiași teme ba, de ce să nu o recunoaștem, depășindu-l categoric prin vibrația autenticului. *(M.R.)*.

lîngă care sînt sălcii, pe ea o barcă părăsită, rămîne în urmă, ne ajunge din spate, apoi se oprește la o răscruce, coteşte şi îşi continuă calea spre un sat a cărui turlă se şterge în spatele unei ondulări a terenului. Trece gara Montereau.»

Şi veţi putea regăsi aceste formule în capitolele următoare unde, desigur, vor varia de fiecare dată. Iată ce dă tranziţia de la A *la* B *în al doilea capitol.* «Trece gara Saint-Julien-du-Sault, cu felinarele şi firmele ei, cea cu litere mari de pe o parte a clădirii, turla, drumurile, cîmpurile, pădurile. Cei doi tineri căsătoriţi discută în legătură cu un amănunt pe care şi-l arată pe hartă. De cealaltă parte a coridorului, pîlcuri răzleţe de arbori, unduiri ale terenului şi, către calea ferată, un drum pe care trece un autocamion ce se depărtează, revine, dispare în spatele unei case şi, urmărit de un motociclist care-l depăşeşte luînd o curbă frumoasă, ca un arc destins, rămîne în urma lui, în urma trenului nostru, părăseşte scena.» *Şi apoi intervine trecerea de la nivelul* B *la nivelul* C. *Ei bine, această trecere de la* B *la* C *va avea formula următoare, formula gramaticală legată de nivelul* B : «De cealaltă parte a coridorului» ; *şi o formulă nouă legată de nivelul* C. *Această nouă formulă este :* «De cealaltă parte a geamului» *sau* «De cealaltă parte a ferestrei». *Obţinem astfel :* «De cealaltă parte a coridorului se află o fermă cu un grup de plopi galbeni, un drum adîncit ce se retrage, reapare în spatele unor brazde semănînd cu un pieptene, bombate, stropite cu corbi, unde irumpe un motociclist cu cască, cu bluzon de piele, care se apropie de calea ferată, se afundă între rambleuri, pe sub un pod pe care vezi apărînd locomotiva, locomotiva ce te duce, vezi primele vagoane care te preced. Te străduieşti să-l zăreşti iar, dincolo de geam, printre trupurile clericului şi al tinerei femei, dar acum trebuie să fi rămas cu mult în urmă.» *Inversare :* «Dincolo de fereastră, printre trupurile tinerei femei şi al clericului, se văd succedîndu-se stîlpii de înaltă tensiune de-a lungul unui drum pe care goneşte o enormă cisternă de benzină cu remorcă apropiindu-se din dreapta şi care virează strîns pe un loc mai ridicat decît cîmpul, după ce a depăşit un pod pe sub care pătrunde. Omul care se află în faţa ta o vede poate acum, de cealaltă parte a coridorului, unde pentru ochii tăi se succed alţi stîlpi de înaltă tensiune şi unduiri tot mai pronunţate ale terenului.» *Apoi, inversarea formulei de la început :* «De cealaltă parte a coridorului, între o şură şi un tufiş, lîngă o baltă, apare un motociclist care virează la dreapta, pe urmă este mascat brusc de un autocar mare albastru cu acoperişul încărcat de bagaje, virează la stînga pe lîngă un canton de cale ferată pe lîngă care trece trenul ca şi autocarul, curînd, pe cînd în depărtare răsare un sat cu turla şi cu castelul său de apă. Cei doi tineri soţi privesc pe fereastră cu capetele alipite, tremurînd împreună. Trece gara Joigny, întregul burg reflectat în Yonne.»

În total, există şapte etaje în text şi aş putea continua să analizez tranziţiile de la un etaj la altul cu formulele corespunzătoare.

De la un moment dat apare o formulă caracteristică, ce descrie «covorul» metalic, radiatorul de altădată din vagoanele franţuzeşti, aflat între cele două banchete. Acest «covor» de fier, decorat cu romburi, este un fel de grilaj care încălzeşte. Pe parcursul cărţii, el va dobîndi treptat o valoare simbolică, dacă vreţi, va deveni o figură a infernului. Şi toate micile obiecte zărite treptat pe el se vor încărca, încetul cu încetul, cu valoare simbolică. Deci, în acest compartiment de clasa a treia, în epoca respectivă, există oameni destul de săraci şi oameni care vor mînca, astfel urmînd să cadă pe podeaua compartimentului resturi de hrană, lucruri, obiecte, despre care nu se obişnuieşte să se vorbească. De pildă, sîmburi de măr vor cădea pe acest radiator metalic şi se vor plimba pe «covor» datorită zgîlţîielilor trenului. Sub semnul mitului lui Adam şi Eva, evident, sîmburii vor deveni treptat imagini ale umanităţii strivite, sau, dacă vreţi, a tot felul de infernuri alese. Aşadar, în felul acesta vă daţi seama cum, încetul cu încetul, în text, anumite formule ca «De cealaltă parte a coridorului»... vor fi legate automat de trecerea de la o regiune a textului la alta. Şi cînd vom regăsi formule de acest gen pentru a cincea, a şasea oară, ştim — chiar dacă nu ne-am gîndit la aceasta —, ştim că schimbăm încăperea, schimbăm etajul, schimbăm nivelul, chiar dacă nu sîntem în stare să explicăm cum am devenit apţi să ne orientăm.

În continuarea cărţii, această frumoasă arhitectură simetrică, corespunzînd, dacă vreţi, încrederii în sine însuşi a personajului, la plecarea sa, această frumoasă arhitectură simetrică se degradează treptat.

În loc să mai avem formule ca acestea, piramidale, A — B — C — B — A, avem formule stîngace, ca de pildă: A — B — C — A. *Recădem brutal într-o realitate din ce în ce mai apăsătoare, datorită faptului că voiajul durează un număr de ceasuri destul de mare, mult mai îndelung decît ar dura astăzi, şi că personajul se simte din ce în ce mai ostenit. Este limbajul care se constituie puţin cîte puţin. Acest cod, dacă vreţi, care se elaborează în interiorul textului, se desfăşoară atît pentru cititor cît şi pentru personajul însuşi. În momentul în care personajul zăreşte cutare sau cutare lucru, el îşi îndreaptă spiritul într-o direcţie sau alta. Astfel încît este prins în interiorul unui soi de mecanism care-l va obliga să se gîndească la ceea ce nu avea obiceiul să se gîndească. A gîndi la ceea ce nu avea obiceiul să gîndească, iată ce ne va conduce să luminăm tot felul de etaje, dacă vreţi, ale conştientului sau inconştientului personajului. Elemente nesemnificative la prima vedere dobîndesc valori simbolice în cadrul organizării textului. Formula* «De cealaltă parte a ferestrei» *ori* «De cealaltă parte a coridorului» *capătă treptat o semnificaţie foarte precisă, chiar dacă cititorul nu este conştient de aceasta. Dar pentru moment nu este vorba decît de un prim nivel. În cursul textului o sumedenie de alte elemente variate vor dobîndi o semnificaţie, o semnificaţie care în acea etapă va depăşi însăşi organizarea textului, se va revărsa dincolo de carte, pentru a explora realitatea ce ne înconjoară. De exemplu, cei doi sîmburi de măr despre care am vorbit, plimbîndu-se şi fiind striviţi treptat pe acel grilaj care încălzeşte.*

Astfel, tot felul de elemente vor dobîndi semnificaţii, ele însele cunoscînd mai multe nivele. Şi un moment esenţial al acestei munci este legat de următoarele: personajul este un om cultivat, capabil să citească în greacă şi latină, ceea ce e absolut rarisim astăzi în cazul directorilor de agenţii de maşini de scris; deci el reprezintă un exemplu deosebit de bine ales: un om de afaceri foarte rafinat, pentru care motiv are probleme — bineînţeles — şi mai e şi un om care citeşte, un om care visează la literatură. Este un om care — lucru natural — va povesti. Îşi va povesti, va povesti altora, este foarte convingător cînd povesteşte femeilor, de pildă, şi îşi foloseşte timpul, acest timp care, într-un anume fel, îngheaţă pe parcursul unei călătorii şi este aproape de nefolosit: şi-a cumpărat o carte chiar înainte de a pleca; dar nu va citi cartea aceasta cît va dura călătoria. Însă face ceva ce este echivalentul lecturii: «citeşte» *oamenii cu care se află împreună. Este alături de necunoscuţi; într-un compartiment de tren; necunoscuţi care de altfel se vor schimba rînd pe rînd în cursul călătoriei; şi el se străduieşte să ştie cine sînt aceştia.*

Se străduieşte să citească semnele de recunoaştere ale acestor oameni. Ce meserie pot practica, la ce gîndesc; ei îşi vorbesc, citesc. Plecînd de la aceste indicii, el construieşte romane. După cum eu însumi construiesc un roman, acest personaj clădeşte un roman cu elementele care îi sînt date. La fel şi cititorul va reconstitui un întreg roman plecînd de la un anumit număr de semne care îi sînt date pe nişte pagini albe. Deci personajele care sînt acolo, aceşti necunoscuţi întîlniţi, devin treptat actorii unui film, dacă vreţi, sau ai unui roman. Şi personajul, în chipul cel mai firesc, îşi va proiecta problemele proprii în descrierea personajelor pe care le priveşte. Încetul cu încetul, pînă şi obiectele vor căpăta o culoare specifică, aceea a problemelor personajului.

Tot ce se găseşte în compartiment va constitui, gradat, elemente ale unui limbaj cu care personajul se va povesti pe sine însuşi; şi va fi obligat să nareze mult mai mult despre sine însuşi decît ar fi vrut, ceea ce îi va transforma complet decizia luată cînd a plecat la drum. Intervine un grup de elemente care conduc la această «romancizare», la faptul de a face roman cu personajele văzute, ceea ce ar putea fi numit: o visare activă. O visare rămînînd foarte controlată de conştiinţă. Pot exista tot felul de trepte ale visării, mai ales cînd intervine oboseala, şi nu numai oboseala, ci şi alcoolul, pentru că în vederea luptei cu osteneala, acest personaj mănîncă la vagonul-restaurant şi îşi «stropeşte» din abundenţă mesele. Ei bine, excitanţii îşi au rolul lor în acest soi de vîrtej mental, în care se va trezi prins pe nesimţite.

Astfel, avem etaje de visare mai mult sau mai puţin conştiente, visări asupra personajelor, asupra obiectelor, visări asupra unor poveşti şi mai ales visări dezvoltîndu-se în jurul unei teme mitologice, o temă mitologică franceză. E vorba despre istoria unui vînător blestemat, istorie care apare foarte adesea evocată de pădurile mari. Este povestea vînătorului blestemat din pădurea de la Fontai-

nebleau, maestrul de vînătoare al regelui Charles IV, despre care mergea vorba că iarna se plimbă călare și are obiceiul să pună o întrebare celor întîlniți sau să le spună ceva. Există mai multe versiuni ale acestei povestiri. În anumite versiuni maestrul de vînătoare strigă într-una : «Pocăiți-vă». În alte versiuni strigă «Izbăviți-vă» și în altele : «Cine-i acolo ?» Am ales aceste trei versiuni diferite pentru a face din ele punctul de plecare al unui ansamblu de variațiuni pe tema acestor cinci silabe și în textul meu, de cîte ori se va trece prin dreptul pădurii Fontainebleau, pădurea Fontainebleau va provoca replica legată de maestrul de vînătoare, maestrul de vînătoare al cărui strigăt se va schimba necontenit — nu mai știm cîte versiuni diferite se află în carte, există pe puțin douăzeci, nu mai știu ; ar trebui să o recitesc cu acest scop anume — și transformarea strigătului respectiv va deveni, evident, din ce în ce mai insistentă, va face ca acest strigăt însuși să fie din ce în ce mai insistent, din ce în ce mai personal ; din ce în ce mai dureros pentru personaj. Dacă vreți, avem de a face cu un mic mit care funcționează în interiorul textului.

Acest mic mit este angrenat, în mod evident, da, cum se angrenează două roți dințate, acest mit mic este angrenat în mituri mari, anume : miturile Romei imperiale, apoi miturile Romei preimperiale și miturile Romei creștine.

Visările în jurul miturilor se vor dezvolta tot mai mult în cursul călătoriei pînă la a se preschimba în vise. Iar aceste vise vor avea un rol absolut hotărîtor în cadrul transformării deciziei personajului. În ultimele trei capitole găsim aceste vise foarte pregnante ; ele joacă un rol deosebit de important.

În primul din aceste ultime trei capitole, adică în capitolul al șaptelea avem... plecăm de la o visare în jurul cărții cumpărate de personaj înainte de a se sui în tren. Cartea, care, după cît se pare, este un roman, dar al cărui titlu nu-l cunoaștem, nici pe autor, știm pur și simplu că este o carte, o formă dacă vreți care rămîne albă pe parcursul întregii lucrări. Atunci, personajul începe să se gîndească la ceea ce trebuie să cuprindă ea. Dacă vreți, se întreabă de ce a cumpărat o carte de genul acesta. Iar dacă a cumpărat o astfel de carte, a făcut-o pentru că știa că în cartea aceasta va întîlni anumite teme. Astfel, o visare din ce în ce mai elaborată se dezvoltă în jurul personajului posibil al cărții. Iar această visare este integral la persoana a treia.

Și acesta este modul, dacă vreți, în care personajul... va trece... începe să se considere într-un alt chip, va începe să se refere la sine însuși la persoana a treia. Trecerea la persoana a III-a apare pentru a pregăti momentul în care personajul va vorbi la persoana I-a.

În capitolul al optulea avem visul profund în care istoria visului este povestită la persoana a II-a, ca și restul cărții. Adică, începînd cu acest moment, personajul este complet incapabil să distingă între... între elementele visului său și elementele realității în care este împins totuși din cînd în cînd, împins ca într-un infern, fiindcă toate cîte au fost ale sale se prăbușesc pe parcursul acestei călătorii.

În sfîrșit, în ultima parte, personajul nostru este treaz, se apropie de Roma, a luat hotărîrea ultimă și visarea, visarea în legătură cu cartea pe care o ține în mînă va dobîndi o formă mult mai activă decît anterior. Nu numai că se străduie să știe ceea ce este, ceea ce trebuie neîndoielnic să se afle în cartea din mîinile sale, ci caută să știe ce ar trebui să existe într-o lucrare de genul acesta, dacă s-ar scrie, și pe care, la nevoie, ar putea-o scrie el însuși, dacă, din nefericire, nu l-ar împiedica ocupațiile sale să o facă ; a scrie reprezintă una dintre dorințele sale profunde, dar, dată fiind viața pe care o duce, este vorba de o dorință absolut nerealizabilă, deci o dorință în mod firesc refulată. Printre dorințele refulate ieșind la suprafață în cursul acestei călătorii apare dorința aceasta de a scrie, care este una dintre cele mai puternice, unul dintre motoarele întregii mișcări, dorință de a scrie împărtășită de toți cititorii ; căci fiecare cititor e presupus a dori să scrie și va considera cu tot sufletul că autorul este o persoană care izbutește să scrie ceea ce el, cititor, ar vrea să scrie și nu reușește să facă. Astfel, cartea se încheie cu o meditație asupra unei cărți viitoare care, în momentul cînd ne apropiem de gara finală, se apropie tot mai mult de cartea pe care o avem în mînă noi înșine.

[Va urma]

(Transcriere și traducere : Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

OGLINZI PARALELE

LE BAROQUE OU LES DILEMMES D'UN STYLE
(I)

Le baroque succède, en général, à la Renaissance, il tire son origine du classicisme. La Renaissance signifie, on le sait, la délivrance de l'homme oppressé par la tyranie des dogmes féodaux, l'affirmation de l'individualité créatrice, à une époque d'efforescence de la vie citadine, des métiers, des grands voyages sur les mers et les océans en culminant avec la découverte de l'Amérique. Elle a imposé un nouvel idéal humain fondé sur le droit de mérite, au lieu du droit de naissance (privilège féodal), et ayant comme modèle l'homme libre, harmonieux, du classicisme gréco-romain, celui-ci redécouvert et largement admiré à l'époque de la Renaissance, opposé à l'ascetisme et au mysticisme médieval. L'appréciation de la vie présente *(carpe diem)*, de la nature et de l'homme, l'étude de l'Antiquité classique, font l'essence de l'humanisme de la Renaissance, et de telles préoccupations sont restées aussi, partiellement, dans le baroque. Dans certaines zones — les pays nordiques, l'Allemagne, le centre et l'est de l'Europe, l'Espagne et le Portugal, le baroque, comme on l'a déjà dit, succède directement au Moyen Age et, dans certains de ces pays, il se manifeste, comme l'affirme Marcel Raymond, *«par une transmutation des formes du Gothique»* [1]. Mai, en ce cas, il faut nous demander s'il n'est pas plus juste de parler d'un prolongement, un peu adapté, du gothique et, en général, de la direction qui préside à l'orientation de l'art et de la littérature du Moyen Age, que d'un nouveau courant. Edgar Papu observe que les arts et la littérature réalisent dans ces zones, sous les auspices du baroque, leur suprême floraison (l'opinion est valable seulement pour l'Espagne et le Portugal), tandis qu'en Italie, où le baroque succède au classicisme de la Renaissance, celle-ci est une époque d'éclat sans égal dans la culture nationale, où le baroque représente un stade de relative décadence [2], de fatigue de l'esprit de la Renaissance. Mais un regard attentif nous montre que partout où se manifeste le baroque — je me réfère au baroque littéraire —, celui-ci est précedé par des phénomènes de Renaissance, d'humanisme tout d'abord, quelque fois très puissants (l'Espagne, l'Allemagne e.d.) et l'efflorescence maximale de la création — j'ai toujours en vue l'aspect littéraire — réalisée par certaines littératures à l'époque baroque (l'Espagne, le Portugal) este due probablement au fait que là-bas la Renaissance et le baroque se mélangent. Ce n'est pas par hasard, qu'un Cervantes, le plus grand écrivain espagnol de cette époque, est estimé par les critiques baroquisants, comme appartenant tantôt à la Renaissance, tantôt au baroque.

*

Le baroque est considéré par certains de ses commentateurs non seulement une catégorie historique, mais aussi une typologie large — existentielle et stylistique — opposée au classicisme. Pour Eugenio D'Ors, par exemple, le classicisme et le baroque représentent les grandes constantes de l'esprit humain, des créations artistiques depuis toujours, l'un en illustrant, conformément à une dichotomie plus ancienne classicisme / romantisme, la partie rationnelle, l'équilibre, la sobrieté et la clarté ; l'autre, l'imagination, la sensibilité émotionnelle, la tendance vers la rêverie, le

[1] Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, 1955, p. 11.
[2] Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, II, București, 1977, p 207—212.

clair-obscur. Il existe, dans l'histoire de la culture, selon la conception d'Eugenio D'Ors, 22 hypostases du baroque : archaïque, alexandrine, romaine, gothique, maniériste, romantique etc. Edgar Papu a une opinion en général semblable, quand il parle d'un baroque typologique manifesté à partir de l'époque ancienne (Ovide est *«le plus grand poète baroque de l'Antiquité»* [3]), *«toujours incomplet»*, mais sa *«floraison»* intégrale se produit dans l'intervalle des XVII-e — XVIII-e siècles, après quoi le phénomène s'affaiblit à nouveau, avec des moments de recrudescence dans *«les périodes fin du siècle et 1900»*, celles-ci pourtant anémiques par rapport à l'époque d'apogée [4].

Pour G. Călinescu, le baroque est aussi une constante de l'esprit créateur, mais dans un autre sens. Il s'agit, dit le critique, d'une *«oscillation entre le classicisme et le romantisme»*, c'est un style de *«décadence»*, succédant à la *«maturité du classicisme ou du romantisme»*, limité *«aux problèmes techniques (clair-obscur, couleur, thèmes)»*. L'artiste baroque fait *«de l'art pour de l'art»*, il est un artiste d'*«atelier»*, il souffre de *«délire technique, de grandiloquence et d'enchevêtrement»*. *«En résumant au minimum»*, conclut Călinescu, *«le classique est exemplaire, le romantique est confronté avec les passions et torturé de probleèmes, le baroquiste est gratuit»* [5]. En le plaçant dans une typologie trichotomique, à côté du classicisme et du romantisme, Călinescu réserve au baroque, il n'est pas difficile à l'observer, seulement des vertus qui appartiennent à l'aspect formel et *«technique»*, celles-ci poussées vers la redondance et la *«grandiloquence»*. Les *grandes passions* et les *problèmes torturants*, attribuées d'habitude au baroque sont considerés, cette fois, comme caractéristiques pour le romantisme. Une telle conception configurant une typologie que certains chercheurs du phénomène nommemt *baroquisme*, et par laquelle ils comprennent une forme exagérée du baroque, parue après la manifestation plénnière de celui-ci, dans la phase de fatigue et de *«dégradation»*, n'est pas loin de l'opinion de Blaga qui considérait le baroque comme une tendance vers des *«formes excessives»*, vers *«la floraison abusive des formes»*, vers le *touffu*. *«A ce point de vue, entre le classique et le baroque»*, dit le poète philosophe, *«il y a une différence pareille à celle d'une fleur simple, qui pousse dans la nature, et la fleur involte, de la même espèce, cultivée dans le jardin. L'involte est une catégorie essentielle des créations de type baroque [...] en parlant soit d'une cathédrale, soit d'une conception»* [6]. Opinion, chez Călinescu aussi bien que chez Blaga, très restrictive, qui se rapporte seulement à l'aspect formel du baroque, même si Blaga affirme, entre autres, qu'il se réfère à l'un des *«plusieurs autres aspects du baroque»*, mais qu'il considère *«essentiel»* [7].

L'idée d'un tel baroque typologique, exprimée aussi par d'autres spécialistes, n'a pas réussi à avoir un consensus large. René Wellek, et il n'en est pas le seul, l'a repoussée. En général, la définition du terme de *baroque* ne semble pas être bien éclairée. Il est souvent employé dans une acception confuse et tellement abusive, que des comparatistes parmi les plus sérieux se demandent, Wellek par exemple, si le baroque *«est arrivé à signifier tant de choses, qu'en réalité il ne signifie plus rien»* [8]. Ou comme Rousset, qui refuse d'utiliser le thèrme de baroque excédé par le chargement — abusif — des sens que les partisans fanatiques attribuent au baroque [9]. De tels abus concernant le phénomène baroque ont souvent servi à la construction des édifices théoriques et applicatives séduisants à un premier coup d'oeil, mais qui, examinées attentivement, se révèlent être trés fragiles, parfois de simples châteaux de sable, en contribuant à la *«démonétisation»* de l'idée de baroque.

*

Un premier aspect de l'interprétation abusive du baroque littéraire réside, d'après Al. Ciorănescu, dans l'application mécanique des cinq principes wölffliniens au phénomène littéraire, en forçant les écrivains et leurs oeuvres de rester dans un vrai *«lit de Procuste»*, lorsqu'en réa-

[3] *Ibid.*, II, p. 293.
[4] *Ibid*, I, p. 231—249.
[5] G. Călinescu, *Principii de estetică*. București, 1968, p. 355—356.
[6] Lucian Blaga, *Știință și creație*, Sibiu, 1942, p. 134.
[7] Ibid.
[8] René Wellek, *Conceptele criticei*, București, 1970, p. 117.
[9] Voir Jean Roussett, *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris, 1976, p. 239.

lité, l'application de ces principes, nés d'une méditation sur les artes plastiques, à la litterature, *«ne peut etre que limitée»* [10]. Un autre aspect se réfère à des élèments tels que : *imagination, irrationnel, tension, contradiction* e. d., trop généraux, dit Rousset, pour être considérés caractéristiques pour l'esprit baroque [11]. *«Ce qui pour beacuoup de gens semble être baroque»*, précise, dans le même sens, René Wellek, *«peut être aussi médiéval ou tout simplement universellement chrétien, comme le sont les paradoxes de la croyance chrétienne ou même généralement, comme l'est la peine de mort ou la passion pour le sexe opposé»* [12]. Les recherches antérieures de certains comparatistes prestigieux confirment ces idées.

Dans son ouvrage unanimement apprécié, *Le déclin du Moyen Age*, publié en 1919 et qui, fait curieux, n'est pas cité dans les études sur le baroque, Johan Huizinga analyse en profondeur les moeurs et la culture du Moyen Age crépusculaire (les XIV-e et XV-e siècles), en aboutissant à des conclusions surprenantes. Sans se référer au baroque qui, les années suivantes, devait connaître une grande vogue chez les chercherus allemands, Huizinga rélève, dan son livre, des aspects et des phénomènes caractéristiques pour l'époque et l'art féodaux, très proches et souveant identiques aux phénomènes considerés, par les chercheurs baroquisants, spécifiques pour l'époque baroque. Il s'agit, comme l'affirme le savant hollandais, d'une période historique agitée, avec des guerres et des cruautés, avec de grands contrastes, d'une part la pompe et l'éclat de la noblesse et du clergé, d'autre part la misère du peuple [13]. Il était naturel qu'un tel cadre accablant et toujours menaçant impose puissamment l'idée de la mort. *Memento mori*, le refrain qu'on entend toujours, inspire les artistes et les écrivains. Et, en étroite relation avec lui, *vanitas vanitatum* (Où sont les gloires, les éclats d'autrefois ? Tout est passé, poussière et néant !), *fortuna labilis* (sort changeant, chance trompeuse), tous les deux, d'ailleurs, thèmes anciens, rencontrés chez Ovide et dans les textes bibliques. De même, l'idée que la beauté humaine est *«éphémère»*, destinée à la putréfaction ; l'obsession du macabre, le mot même de *macabre* apparaissant, à leur tour, au XIV-e siècle [14]. On remarque encore, à cette époque, dit Huizinga, *«une impétueuse croissance et multiplication des formes»*, la croissance outre mesure des éléments décoratifs formels, surtout dans la sculpture et la tapisserie, ces dernières excessivement ornées [15]. Dans les costumes est visible aussi *«la parade et l'ornement»*, un seul costume de cour a des centaines de pierres précieuses. Une telle *«extravagance»*, comme l'est celle de l'époque 1350—1480, *«on n'a pas vu dans le mode de plus tard»*, croit Huizinga. Puis, il existe, dans la peinture et dans la littérature de cette époque, un *«naturalisme pathétique»*, visible dans la description très détaillée des *«attitudes corporelles»* et des émotions [16].

Ramiro Ortiz a publié, en 1927, à Bucarest, une ample recherche, en italien, *„Fortuna labilis". Storia di un motivo medievale*, où il démontre que le motif a son origine chez Ovide, d'où il s'est transmis au Moyen Age. Des idées, comme : l'homme est volage, le bonheur est passager, *«la chance est une roue qui tourne toujours»*, il est *«plus léger que la feuille, plus changeant que le vent»*, la vie humaine même *«tient a un cheveu»* on les trouve, assidûment soulignées par le poète romain, dans deux épîtres de *Pontica* et de *Tristia*. Le motif *fortuna labilis*, dit Ortiz, a eu une large circulation au Moyen Age et plus tard, contaminé avec une variante chrétienne, *le triomphe de la mort*, qui était en réalité le motif ovidien légèrement adapté. Dans les écrits médievaux des orateurs de l'église, surtout dans les prêches pour les enterrements, on soulignait l'idée que la vie est courte, que les richesses et le luxe, les honneurs et la gloire sont éphémères, que tout est destiné à la mort qui fauche impitoyablement le pauvre et le riche, conception qui, il n'est pas difficile à l'observer, contraste avec le penchant pour l'opulence des formes dans le baroque. La mort devait effrayer les hommes, les déterminer a mener une vie conformément aux religieux, et pour cela, dans

[10] Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, 1980, p. 23, 38.
[11] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 250.
[12] René Wellek, *op. cit.*, p. 112.
[13] Johan Huizinga, *Amurgul Evului mediu*, Bucureşti, 1970, p. 42—43.
[14] *Ibid.*, p. 222.
[15] *Ibid.*, p. 404.
[16] *Ibid.*, p. 425—426.

l'évocation de la mort, on insistait, avec un pathos paticulier et, on pourrait dire, avec un naturalisme poussé jusqu'à l'épouvante et l'horreur, sur la dégradation du corps après la mort, jusqu'à sa fonte en glaise et néant. Ortiz cite un fragment significatif d'un discours funèbre de Jean Chrisostom, le plus important orateur ecclésiastique du haut Moyen Age. Le motif ovidien s'est contaminé, selon Ortiz, avec cette variante chrétienne et a connu, différentié ou contaminé, une large diffusion dans l'art et dans la littérature du Moyen Age, de la Renaissance et, plus tard, dans la littérature des ruines, à partir d'un Sannazaro et Du Bellay, jusqu'à Volney, Byron, Chateaubriand, Lamartine et Leopardi, Cîrlova, Alexandrescu, I. Heliade Rădulescu, Bolintineanu, Eminescu, jusqu'à Carducci, Anatole France e.d. [17]. Donc, il n'appartient pas, en exclusivité ou de préférence, à l'époque baroque.

Considérant que la notion de baroque doit être remplacée par celle de maniérisme, Ernest Robert Curtius démontre, dans son livre, *La littérature européenne et le Moyen Age latin* (1947). que le maniérisme du XVII-e siècle, nommé en général baroque, ne représente pas une direction artistique originale, mais la reprise des certains thèmes et techniques appartenant à une plus vieille orientation maniériste, celle-ci ayant au moins trois moments importants : l'époque hellénistique, l'époque romaine tardive et le Moyen Age latin qui a transmis la tradition maniériste aux littératures en langues vulgaires ou nationales, le plus puissamment se fixant en Espagne [18]. Le maniérisme du XVII-e siècle, dit Curtius, ne peut pas être séparé de ces traditions. *«Séparer le maniérisme du XVII-e siècle de ses antécédents deux fois millénaires»*, précise-t-il, *«et le considérer, contrairement aux témoignages historiques, un produit spontané du baroque (espagnol ou allemand), cela n'est possible que par l'ignorance et par la contrainte d'un système emprunté artificiellement à l'histoire des arts. D'habitude, les deux défauts se fortifient réciproquement»* [19].

Et Curtius prouve largement que des techniques considerées caractéristiques pour le style maniériste, alias baroque, de cette époque, sont utilisées dans des époques plus anciennes du maniérisme. Les métaphores *le théâtre du monde* et *le monde comme théâtre*, par exemple, observées chez Boèce, chez Séneque ou chez Cicéron, dans les écrits chrétiens, d'où elles se sont diffusees au Moyen Age, puis à la Renaissance. Ou l'idée du *monde à rebours*, ayant aussi ses origines dans l'Antiquité, chez un Archiloque ou Vergile. Même le concettisme, théoretisé par Matteo Peregrini (1639) et, surtout, par Baltasar Gracian, comme jeu raffiné d'idées et d'expressions ingénieuses, produit, dit Gracian, par l'agilité de l'intelligence *(agudeza)* [20], n'est pas une innovation de la Renaissance ou du baroque ; il en a de sérieux antécédents dans la littérature de l'Antiquité et du Moyen Age latin [21]. Ainsi que, en général, l'expression enveloppante et périphrastique, elle aussi théoretisée dans les traités médiévaux de poétique [22].

Gustav René Hocke, l'élève de Curtius, à mené plus loin la conception de son maître, en étudiant dans son livre, *Le maniérisme en littérature* (1959), les éléments essentiels de ce qu'il considère la poétique du baroque (Hocke, de même que Curtius, le nomme maniérisme) : *l'irrégulier, le bizarre* et *le démoniaque, le witz imaginatif, la mécanique de l'effet* etc., en relevant qu'ils sont fréquents dans les créations littéraires à partir de l'Antiquité jusqu'à notre siècle [23].

A ces exemples on peut ajouter beaucoup d'autres. L'opinion que *la mélancolie*, le sentiment de *la caducité* de la vie, que *la vie est un rêve, une illusion ;* le doute, la tension et la souffrance provoquée par *la contradiction entre le sentiment et la raison, entre l'imagination et la réflection* et, en général, l'oscillation entre les sentiments violemment contradictoires ; donc, l'opinion que toutes ces idées et tous ces sentiments apparaîssent dans le baroque, et en sont définitoires, est infirmée par la constatation souvent faite [24] que de tels états d'âme et de telles

[17] Ramiro Ortiz, *„Fortuna labilis", Storia di un motivo medievale*, Bucureşti, 1927, p. 164.
[18] Ernest Robert Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, Bucureşti, 1970, p. 335.
[19] *Ibid.*
[20] *Ibid.*, p. 342.
[21] *Ibid*, p. 339.
[22] *Ibid.*, p. 336.
[23] René Hocke, *Manierismul în literatură*, Bucureşti, 1977.
[24] Voir, entre autres, Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, 1965 (les chapitres se référant à Dante, Petrarca, ainsi qu'aux écrivains italiens du Moyen Age et de la Renaissance).

images sont fréquents chez Dante, chez Petrarque, par exemple, c'est-à-dire au début de la Renaissance, aussi bien que chez d'autres écrivains antérieurs à l'époque du baroque.

Tous ces exemples, sont-ils des preuves de la non existence d'un courant et d'un style baroques, avec une structure originale ? Échantillons de baroque avant la lettre ? Du baroque permanent ? Evidemment, non. De tels aspects, plus ou moins fréquents auparavant, surtout à l'époque féodale, deviennent la marque d'un nouveau courant, nommé plus tard baroque, lorsqu'ils se manifestent, tous ensemble, en formant une tendance thématique unitaire et un style sous le signe du pathétique souligné, du spectaculaire et de la forme luxuriante, dominants et définitoires pour une période historique du mouvement artistique et littéraire. Il ne suffit pas d'un seul ou de deux aspects isolés pour considérer une oeuvre baroque. Les arguments de Curtius qui conteste le baroque, ne voyant en lui que des aspects maniéristes de nature formelle et technique, ou d'Ortiz, sur *fortuna labilis*, sans se référer au baroque, les considérations sur Dante ou Petrarque e.d., sont, à ce point de vue, concluents. Ils montrent, au fond, la fragilité de certaines théories et opinions concernant le baroque littéraire, trop pressées de nier ou de minimiser le phénomène, ou, notamment, à élargir l'idée de baroque au delà de ses limités, en la raréfiant jusqu'à sa disparition, le record appartenant, semble-t-il, à Helmut Hatzfeld. D'autre part, ces arguments mènent logiquement à la conclusion que le baroque, ainsi que tout courant artistique, n'est pas né par génération spontanée, mais qu'il s'est assumé des motifs et des techniques des courants antérieurs, qu'il les a fondus dans une synthèse propre, en leur ajoutant des aspects nouveau. Tout courant nouveau représente, on le sait, une réaction contre la direction esthétique dominante et *«vieillie»* ; et la réaction représente, partiellement, un *«retour»* à des motifs et des techniques des orientations écartées et remplacées par la direction esthétique qui est en train de finir son cycle historique. La Renaissance a signifié une réaction contre l'esprit féodal, appuyée sur l'antiquité greco-romaine. Le classicisme français a réagi contre le baroque, en se proposant comme modèle la même antiquité et, partiellement, l'humanisme de la Renaissance. Le romantisme a combattu le classicisme, en revitalisant des motifs des arts et de la littérature médiévales ainsi que baroques. La baroque est une réaction contre la Renaissance, dans la phase de *«vieillissement»* de celle-ci, il renouvelle des thèmes et, quelquefois, des techniques — surtout en littérature — de l'époque féodale, le livre de Huizinga étant, à cet égard, concluant. La Contre-Réforme, puissante réaction propagandiste et répressive de l'Église catholique, contre la Réforme et le *«paganisme»* de la Renaissance a contribué, dans une grande mésure, au revirement des certains motifs. tels que *fortuna labilis, memento mori*, d'une large circulation dans la littérature médiévale, nottamment religieuse.

Dim. PĂCURARIU

PETRU CARAMAN

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ŞI ÎN CEL POLONEZ*

(III)

Într-un singur caz alegoria se menţine în popor şi este creaţia lui caracteristică, pe care o aflăm adesea în poezia populară : atunci cînd ea nu-i alegorie, atunci anume cînd ea nu înseamnă o figură de stil, în înţelesul de podoabă, ci cînd este o realitate trăită. Alegoria în poezia populară, cînd nu e produsul unui proces îndelungat de dezvoltare şi de transformare a altor figuri de stil, înseamnă o credinţă sau o legendă, deci pentru popor o realitate aievea în care a crezut cîndva sau continuă a crede încă. Să examinăm alegoria noastră, să vedem dacă nu cumva a putut fi măcar în parte creată în chipul acesta, adică dacă nu reprezintă şi ea o anumită credinţă populară. În poeziile cu motivul în chestiune, e vorba de moartea unui tînăr. E firesc dar să ne ducem cu mintea la ceremonialul morţii şi să vedem cum se îndeplineşte el în popor cînd moare un tînăr. Iată ce ne spune

* Continuare din nr. 3/1983 al *Revistei de istorie şi teorie literară*, p. 84—88. Stabilirea textului : Iordan DATCU.

relativ la aceasta Marian : «În cele mai multe sate din Bucovina, cînd moare o fată mare sau un fecior holtei, este datina de a li se pune, pe lîngă ducători, încă și druște și vătăjei, tocmai ca și cînd s-ar mărita și însura și i-ar duce la cununie, pentru că moartea pentru dînșii se consideră ca și o nuntă...» [51]. Apoi urmează descrierea druștelor, a vătăjeilor, a îmbrăcămintei lor... etc... Tot aici ne mai dă știri și despre alte ținuturi românești (Banat, Transilvania), unde găsim aceleași tradiții. Datina aceasta însă, chiar dacă nu mai e practicată pretutindeni, ea e cunoscută la toți românii. Dar nu se află numai la români ci la cele mai multe popoare din Europa și de asemenea și la cele de gintă slavă. Adam Fischer, în lucrarea sa *Datine de înmormîntare la poloni*, acolo unde vorbește despre tinerii ce mor necăsătoriți spune : «înmormîntarea lor pare o adevărată nuntă...» [52]. Aceasta o spune nu despre poloni, ci în genere. Relativ la poloni în special citează din diferite provincii reminiscențe de obiceiuri de nuntă ce se uzitează la înmormîntarea unui flăcău sau a unei fete mari. Știri mai multe aflăm de la Kolberg [53], adunate din toate părțile Poloniei. Astfel el relatează : «în ținutul Poznamiei, flăcăii poartă trupul unei fete mari, iar fetele mari pe al unui flăcău. Înaintea celor care duc sicriul, patru fete poartă pe o batistă de mătase, ținînd-o fiecare de cîte un colț, o cunună de fecioară sau de holtei și cununa aceasta o duc în biserică și o atîrnă-n cui lîngă altar sau amvon» [54]. Tot Kolberg ne spune că în ținutul Prezemystului dacă moare o fată mare sau un flăcău sînt gătiți ca de nuntă punîndu-li-se și inel în deget [55]. Precum se vede, la poloni, datorită influenței bisericii, aceste tradiții de nuntă la înmormîntare sînt pe cale de dispariție, se găsesc numai urme. La ucraineni [56] însă ele, ca și la români, s-au păstrat mult mai bine. La înmormîntare e un întreg cortegiu de nuntă, cu vătăjei și cu druște care merg alături. Atunci înmormîntarea are cu totul aspect de nuntă. La ucraineni, ca și la români, sînt vornicei care umblă cu plosca cu vin sau rachiu dînd oaspeților ca să bea întocmai ca la nuntă. La români [57] mai mult încă, în unele părți (precum în comuna Bălăceana — Bucovina), vătăjeii trag focuri de pușcă tot drumul pînă la groapă, datină caracteristică nunții. Iar la acestea se adaugă lăutarii întrebuințați mai ales la moartea unui flăcău sau a unei fete mari. Socotesc suficiente aceste date, deși s-ar mai putea cita nenumărate altele, atît la români cît și la alte popoare. Deci, la moartea tinerilor necăsătoriți ceremonialul morții este deosebit de cel obișnuit la ceilalți morți. El se prezintă sub chipul unei adevărate nunți, reproducînd cele mai însemnate din datinile uzitate la celebrarea unei căsătorii.

Să fie aceasta numai așa un fel de podoabă, o alegorie în natură, fără alt scop decît acela de a da un deosebit fast exterior înmormîntării unui tînăr, precum s-ar putea crede la prima vedere ? Să nu fie oare altceva la temelie ? Să coborîm însă mai jos pe scara vremii : Otto Schrader ne dă cîteva date din trecut foarte interesante, și care aruncă lumină asupra acestei probleme. Într-un discurs al lui Demostene (contra lui Leochares), găsește el următorul loc important : oratorul, vorbind de un om cu numele Archiades care murise holtei, se întreabă : — «De unde știu eu că era holtei ?» și tot el își răspunde : — «Pe mormîntul lui se află un lutrophoros» [58]. Deci la grecii vechi era tradiția ca atunci cînd murea un tînăr holtei să i se pună pe mormînt un fel de vas numit lutrophoros, care juca un rol de căpetenie la nuntă [59]. El slujea la adus apă pentru «baia miresii», care ocupa un loc însemnat în datinile de nuntă nu numai ale grecilor vechi, dar la toate popoarele indogermane. «În seara dinaintea nunții sau în dimineața zilei în care se celebra nunta, în Attica, un băiat sau o fată, rudă de aproape cu mireasa sau cu mirele, scotea apă din izvorul Kallirhoe și o ducea mirilor în lutrophoros» [60]. Iar ceva mai

---

[51] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români* (București, 1892), p. 252—253.

[52] Adam Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów, 1921, p. 296 sqq.
aroaleö»«P,àS233d.i-m

[53] Colecția de folclor a lui Kolberg, care numără 36 tomuri, îmbrățișează aproape toate ținuturile polone.

[54] Kolberg, *Lud serja XI*, p. 163.

[55] Kolberg, *Przemyskie*, p. 51 sqq.

[56] A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe*, p. 298.

[57] Marian, *op. cit.*, 253 sqq.

[58] Otto Schrader, *Totenhochzeit*, Jena, 1904, p. 5.

[59] Pe aceste vase, din care s-au descoperit foarte puține, se află desene ce reprezintă, unele, scene de nuntă, altele — scene de înmormîntare.

[60] Otto Schrader, *op. cit.*, p. 5—6.

departe urmează Schrader : «de asemenea şi în cortegiul de nuntă era purtat cu solemnitate lutroforul»[61]. Prin urmare, vasul numit lutrophoros reprezenta în Attica simbolul căsătoriei şi acest simbol al nunţi se află pe mormîntul celor ce-au murit holtei.

Atît putem afla despre grecii vechi. Ce să însemne aceasta ? Printre ştirile vechi ce le avem despre slavi sînt foarte preţioase acelea pe care ni le dau scriitorii arabi călători prin extremul răsărit al Europei în secolele al IX-lea şi al X-lea.

Schrader cercetează după Kotljarewski dintre aceştia pe : Ibn Dustah, pe Massudi şi pe Ibn Fadhlan. Din Ibn Dustah ne citează cum se îndeplinea ritualul de înmormîntare la slavii vechi. Printre altele, aflăm că pe bărbatul mort îl ardeau şi apoi îi îngropau cenuşa, iar femeia care îl iubea mai mult se spînzura pe mormîntul lui[62]. Despre ruşi în special, ne spune cum clădeau groapa în formă de cameră unde îngropau de vie pe femeia pe care răposatul o iubise mai mult în viaţă, alături de celelalte provizii de hrană şi de îmbrăcăminte trebuitoare pe lumea cealaltă. Ştirile lui Ibn Dustah concordă cu cele ce le avem de la istoricul Nestor, însă el nu spune nimic precis despre moartea tinerilor neînsuraţi. Ceva despre aceasta aflăm de la Massudi. El ne spune clar relativ la slavi şi ruşi cu deosebire : «dacă moare un tînăr holtei, atunci îl însoară după moarte»[63]. Dar cum se îndeplinea ceremonia acestei ciudate însurători de după moarte, nici de la el nu aflăm. Aceasta ne-o revelează un alt scriitor arab, Ibn Fadhlan, care povesteşte ca martor ocular toate momentele lugubrei nunţi a morţilor holtei, nuntă care atinge cruzimi înfiorătoare. El ne spune cum la moartea unui tînăr neînsurat este aleasă o fată[64], de obicei iubita răposatului. Şi după o lungă ceremonie cu variate momente, care reproduc în totul obiceiurile uzitate la nuntă, ea este ucisă de o femeie bătrînă pe trupul mortului. Bătrîna, versată în toate tradiţiile ritualului, conduce solemnitatea căsătoriei. Nu lipseşte din această ceremonie nimic din ceea ce se petrece la o adevărată nuntă : alaiul nunţii compus din druşce şi şase vornici, care însoţesc pretutindeni pe mireasă, ba şi chiote sălbatice de veselie, apoi lăutari, apoi zgomote infernale de scuturi şi arme izbite una-ntr-alta...[65]. După ce mireasa cădea moartă pe cadavrul tînărului, era arsă împreună cu el şi îngropaţi apoi la un loc. Slavii aveau credinţa că fetele ce se mărită în chipul acesta se duc de-a dreptul în paradis[66]. Astfel, fata destinată să devie soţia mortului, cînd cîntă cîntece de rămas bun, spune între altele :

— *Uite colo-n rai şade stăpînul meu* (mortul-mire) /
[...] *şi-i aşa de frumos, aşa-i de verde raiul !* [...] /
mă chiamă [...] haide, duceţi-mă odată la el ![67]

Deci credinţa că prin moartea care o unea pe veci cu tînărul, va intra în rai, întărea şi mai mult tradiţia şi făcea moartea mai uşoară celei jertfite ca mireasă[68].

Această jertfă se întîmpla numai cînd murea un tînăr ; cînd murea o fată mare, nu i se jertfea un flăcău pe mormînt, fireşte aceasta datorită condiţiei inferioare a femeii pe vremea aceea. Dar, dacă va fi existat această ceremonie de nuntă şi la moartea unei fete, măcar numai formal, nu ştim.

Iată deci că nunta la înmormîntarea unui tînăr necăsătorit era adevărată. El se însura în realitate : avea o mireasă pe care i-o jertfea pe trupul lui, ardea alături de el şi era îngropată împreună cu dînsul ca să-i fie soţie pe veci. Şi nu numai că i se dădea soţie, dar aceasta se îndeplinea în chipul cel mai exact, după toate solemnităţile cerute de ritualul căsătoriei. După citaţiile din scriitorii arabi cu privire la slavii din secolul al X-lea, Schrader, întorcîndu-se iar la simbolul de nuntă al grecilor vechi, — la lutroforul aşezat pe mormîntul unui tînăr holtei — se în-

[61] *Ibidem*, p. 6.

[62] Schrader, *op. cit.*, p. 17—18.

[63] *Ibidem*, p. 19.

[64] Autorul ne arată, descriind cum se alege mireasa, că această alegere se face cu consimţămîntul fetei.

[65] Zgomotele acestea infernale aveau loc mai ales în clipa supremă, cînd bătrîna înfigea cuţitul în coasta miresei, şi Ibn Fadhlan e de părere că această larmă avea de scop să acopere ţipetele fetei jertfite spre a nu speria pe celelalte fete mari, care erau de faţă.

[66] Acelaşi lucru îl aflăm şi de la Massudi despre femei, care pătrunse de acea credinţă fanatică doreau ele înşile să fie ucise şi arse cu bărbaţii lor.

[67] Din povestirea lui Ibn Fadhlan, se inspiră pictorul polonez Siemiradcki în tabloul «*Arderea cadavrului unei căpetenii ruseşti...*» (Moscova, muzeul istoric).

[68] Schrader, *op. cit.*, p. 23.

treabă dacă nu cumva într-un îndepărtat trecut va fi fost şi la ei aşa; dacă nu cumva în dosul acelui lutrophoros se ascundea toată cruzimea ceremonialului nuntirii mortului. Concluzia lui este că aşa a fost şi aduce drept mărturie cunoscuta legendă despre Achile căruia fiul său Neoptolemos îi jertfeşte pe mormînt pe Polixene, fiica lui Priam[69]. Foarte probabil să nu fi fost altfel; desigur că pe vremea Greciei civilizate nu, totuşi însă atunci se va fi celebrat în formele exterioare moartea drept o nuntă, iar lutroforul purtat în cortegiul funebru, precum era purtat şi la nuntă, şi apoi aşezat pe mormînt, nu va fi fost decît un episod din întregul ceremonial al căsătoriei mortului. Fiindcă însă nu avem ştiri directe, rămîn inducţiile. Dar că aşa va fi fost, ne probează faptul că aceste tradiţii există la cele mai multe popoare, chiar cu totul diferite ca rasă, pînă în timpul de faţă. Ştiri despre aceleaşi datini, după cele ce le avem de la arabi relativ la slavii vechi, ne dă în secolul al XIII-lea Marco Polo la tătari El ne povesteşte cum se îndeplinea ritualul de nuntă la aceştia cu prilejul morţii: părinţii, cărora le mureau la unii o fată mare, iar la alţii un flăcău, mai tîrziu, după înmormîntarea lor, săvîrşeau toate formele căsătoriei între tinerii morţi, pe cînd dînşii se socoteau rude ca şi cum era vorba de o reală căsătorie a copiilor lor[70]. Deci la tătari cruzimea de la slavi lipsea.

Dar am văzut că tradiţiile acestea dăinuiesc pînă astăzi, la unele popoare foarte bine păstrate, printre care şi la români. La poloni găsim numai reminiscenţe din ceremonialul de nuntă care nu de mult va fi fost şi la ei în floare, însă putem cerceta pe celelalte popoare slave din imediat contact cu polonii, unde aceste datini de nuntă în forma exterioară se păstrează în întregime. Am amintit deja unele din ele la ucraineni, mai adaug încă şi altele ce mi se par foarte semnificative: la acest popor cînd mor tineri necăsătoriţi nu lipseşte nici arborele de nuntă, care e purtat în fruntea cortegiului întocmai ca la nuntă[71]. Acelaşi lucru se petrece şi la huţuli[72], care după îngropare îl aşază pe mormînt. Tot la ucraineni, cînd moare o fată mare, un flăcău joacă rol de văduv şi la fel cînd moare un flăcău, o fată mare joacă rol de văduvă[73]. Ştiri preţioase relativ la ucraineni le avem de la Kotljarewski[74]: «În Ucraina o fată moartă e gătită ca de nuntă şi astfel se unesc datinile de nuntă cu ceremonia de înmormîntare. Tot aşa şi la moartea unui flăcău...». Dar pe lîngă multe alte descrieri ale formelor de nuntă la înmormîntarea tinerilor necăsătoriţi (cununi, batiste de nuntă etc.), ne dă o ştire foarte importantă, şi anume că atunci cînd moare o fată la ucraineni, nu numai că moartea ei ia înfăţişarea unei nunţi, dar chiar că un flăcău e gătit ca mire şi în tot timpul ceremoniei este socotit ca atare, iar el îndeplineşte toate cerinţele acestui rol conducînd pe moartă, adică pe mireasa lui, pînă la mormînt. După înmormîntare, familia moartei îl socoteşte ca ginere, iar lumea cealaltă drept văduv[75]. Despre aceleaşi tradiţii de nuntă la moarte ne dă ştiri Šejn[76] cu privire la bieloruşi. Între altele, ne spune cum flăcăii sau fetele mari la moarte sînt gătiţi ca de nuntă, punîndu-li-se şi inel în deget. Vedem dar că toate popoarele slave din jurul polonilor păstrează fidel aceste datini, din care la ei au mai rămas urme, mai ales cununa[77] purtată la moartea tinerilor necăsătoriţi. Prin urmare, nu mai e îndoială că şi polonii au avut cu puţin mai înainte întreaga înscenare a nunţii la înmormîntare. La români am văzut că ele se păstrează încă destul de bine. Dar de ce încă din cele mai vechi timpuri şi pînă azi s-a simţit în popor drept o necesitate căsătoria la moartea unui flăcău sau a unei fete mari? Explicaţia e simplă: E ştiut că poporul îşi imaginează «lumea cealaltă» ca o continuare a lumii noastre pămînteşti. Această concepţie materialistă despre

---

[69] Schrader, *op cit.*, p. 33—34.

[70] B. Neumann, *Die Reisen des Venezianers Marco Polo im XIII Jahrh.*, Leipzig, 1855, p. 223.

[71] A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe*, p. 298—299.

[72] Wladzimierz Szuchiewicz, *Huculszczyzna II*, Kraków, 1902, p. 271.

[73] Fischer, *op. cit.*, p. 298.

[74] *Sbornik otdel. russk. iazika i slovesnosti.* Imperatorskoi Akad. Nauk, Sanktpeterburg, 1891, t. XLIX *(Slavianskie poriadki)*, p. 237.

[75] Kotljarewski, ibidem, p. 237—238, ne dă aceeaşi ştire despre sîrbi, pentru cazul cînd moare un flăcău.

[76] *Sbornik otdel. russgoko iazika i slovesnosti.* — Imp. Akad. Nauk, Sanktpeterburg, 1890, t. LI. *Bealorusskii sbornik*, p. 565 sqq.

[77] Cununa e simbolul căsătoriei. Despre importanţa ei la nuntă cf. Zyg Geoger, *Obchogy weselne*, Kraków, 1869 sau: *Gody weselne*, Warzawa, 1880.

viața viitoare a făcut pe omul primitiv să grămădească în mormîntul celui mort provizii de tot felul pentru ca să aibă după moarte [78]. Dar nu li se punea numai de-ale mîncării și de-ale îmbrăcămintei ci li se dădea și cai ca să aibă de mers călare [79] și slugi, ca să aibă cine-i servi... etc., avînd credința că mortul are nevoie și pe «ceea lume» de tot ceea ce îi era trebuitor în viață. Prin urmare era logic să i se dea și soție, precum am văzut că dădeau vechii slavi ; ba încă omul primitiv socotea că dacă nu l-ar căsători pe mortul holtei, acesta n-are loc pe lumea cealaltă și sufletul lui rătăcește fără odihnă în veci [80]. Aici se mai adaugă și altă superstiție : teama de cel mort care, nemulțumit de felul cum a fost înmormîntat, se preface în duh rău și iese din groapă ca să se răzbune asupra celor vii. Deci, căsătoria nefiind săvîrșită în viață, după credința omului primitiv, ea trebuiește cu necesitate îndeplinită la moarte; în caz contrar, nesăvîrșirea ei constituie un păcat mare.

Iată dar substratul îndepărtat al ceremonialului de nuntă la înmormîntarea tinerilor necăsătoriți, la diferite națiuni. Cu vremea însă, și cu civilizația, toate cruzimile barbare ce rezidă la temelie au dispărut, asperitățile de moravuri s-au netezit. Totuși, ceea ce n-a dispărut nici pînă-n vremea noastră este credința în necesitatea căsătoriei morților holtei, care face să se păstreze încă (în unele părți aproape în întregime) formele [81] inofensive ale acelei nunți la înmormîntare, nuntă care altădată era atît de lugubră.

[Va urma]

«FAUST-UL» LUI TURGHENIEV

La finele secolului XX, suprasaturați nu doar de arta contemporană, arhirafinată, ci și de metaliteratura abundentă și arogantă, frizînd propriile prerogative și granițe, noi am pierdut, aproape, gustul pentru transparența și simplitatea clasică a artei secolului trecut, încrederea în capacitatea ei de a pune problemele majore ale existenței (Dostoievski constituie de obicei o excepție care întărește regula). Iată de ce scriitori ca Turgheniev, ale căror nume — ce-i drept — continuă să fie invocate cu pioșenie, ni se par totuși astăzi ușor desueți, naivi și, în orice caz, îndepărtați de problemele vieții și artei contemporane.

Cunoscut prin interesul atît de viu față de realitatea epocii sale, prin vibrarea promptă la toate adierile timpului, Turgheniev — asemenea altor giganți ai literaturii ruse — nu înceta să pună, în scrierile sale, și problemele eterne ale vieții, încercînd să rezolve *«enigmele fatale ale existenței»*.

O dimensiune mai puțin cunoscută (și cercetată) a creației turgheneviene, este fantasticul. Experimentată într-o serie de scrieri construite pe evocarea directă a transcendentului *(Vedenii, Klara Milici, Cîinele)*, ea atinge culmile artisticului în creațiile ce îmbină această dimensiune cu cealaltă cucerire de bază a scrisului turghenevian : realismul social-psihologic. Opera în care această simbioză dă roadele cele mai bogate și spectaculoase, este o proză scurtă avînd titlul capodoperei goetheene — *Faust*.

Nuvela, cu subtitlul : *roman în scrisori* este un ecou declarat — nu doar prin titlul și mottoul său — al tragediei lui Goethe. Primul capitol-scrisoare evocă întoarcerea eroului-povestitor P.B. la moșia natală. Predispus la melancolie și decepție, el găsește aici atmosfera închisă, stătută a *cuibului de nobili* (sintagma ce va deveni titlul romanului scris de Turgheniev în 1856). Dar iată că, printre cărțile mucegăite ale bunicilor și străbunicilor, P.B. găsește un exemplar al lui *Faust* adus de el cu ani în urmă din Germania. Lectura primei părți și cuvintele Spiritului pămîntului : *«Pe valurile vieții, în vîrtejul creațiunii...»* — stîrnesc în erou *«firoul de mult uitat»* al tinereții. Episodul este — după cum mărturisesc scrisorile lui Turgheniev din această perioadă — autobiografic. Dacă însă în viață acest episod devine ferment pentru crearea unei opere artistice, în spațiul ficțiunii el generează o orginală și îndrăzneață experiență : încercarea lui P.B. de a trezi, cu ajutorul capodoperei goetheene, forțele sufle-

[78] Ca la egipteni în mormintele faraonilor.

[79] Ceea ce reprezintă și tabloul lui Siemiradcki. Între vitele jertfite în jurul mortului cel care atrage atenția mai mult e calul.

[80] Kotljarewski, *Sbornik*, p. 237—238.

[81] Cortegiul de vornici călări, druște, inele, cunune de mireasă, daruri, umblatul cu plosca, copacul de nuntă... etc. (cf. mai sus).

teşti adormite ale eroinei — vecina lui de moşie Vera Nikolaevna Elţova.

Motivul lui *Faust* generează şi o serie dă ecouri în desfăşurarea şi rezolvarea intrigii erotice, în structurarea personajelor. Dacă în tragedia lui Goethe istoria Margaretei este împinsă pe al doilea plan, în centrul operei situîndu-se geneza personalităţii eroului, înălţarea sa spre culmile existenţei umane, în nuvela lui Turgheniev rolurile se schimbă. Eroul — un intelectual rus, molipsit de morbul epocii, ne aminteşte de Faust doar prin trăirile sale descrise mai sus, trăiri ce introduc în nuvela *motivul vieţii* — central şi pentru opera goetheană şi formulat aici în sintagma *Lebens Bächen*. În reflecţiile lui P.B. deslusim însă ecourile a două concepţii diferite — chiar contrastante — despre viaţă. Prima — născută în epoca tinereţii, petrecută în universităţile din Germania şi întărită — pentru un moment — de reîntîlnirea cu capodopera goetheană — constă în încrederea în viaţă şi aşteptarea fericirii. Cea de-a doua — rezultatul propriei experienţe a unui intelectual rus (într-un plan foarte îndepărtat, luînd în consideraţie relaţia erou-autor, care se defineşte printr-o notă acută de subiectivism, aici se pot intui accentele filosofiei pesimiste de sorginte schopenhaueriană) se constituie în motivul, triumfant, al fricii faţă de viaţă cu legile ei tainice, misterioase. Deslusim aici nu doar o îndepărtare de opera lui Goethe, ci şi polemica ascunsă cu aceasta.

Într-un anume sens, mai aproape sînt poziţia şi funcţia compoziţională a celor două protagoniste. Crescută în izolare totală de adierile vieţii, la adăpost de orice pasiune puternică, Vera Elţova este un ecou îndepărtat al sfioasei şi curatei, în naivitatea sa, Margareta, amîndouă tragic răpuse de dragoste, forţă ce devine pentru ele fatală. Trăsăturile temporale şi spaţiale se impun însă în mod hotărîtor. Alături de sentimentul datoriei şi renunţării, dilatat în mod bolnăvicios în urma educaţiei primite în «cuibul» natal, în Vera sălăsluieşte setea de viaţă, capacitatea de a o trăi plenar, moştenită de la bunica sa italianca, ţăranca din Albano, răpită pe vremuri de bunicul Verei, nobilul rus Ladanov şi ucisă de fostul ei logodnic. Se ciocnesc aici două extreme temperamentale : nordul rusesc şi sudul italian. Ciocnirea nu scindează însă caracterul eroinei. Vera este o natură integră, trăsăturile ei, datorate educaţiei primite : demnitatea, simţul adevărului şi tendinţa spre ascetism se armonizează cu tandreţea şi vulnerabilitatea, cu feminitatea şi capacitatea de a trăi un sentiment puternic. Se constituie astfel un caracter tipic nu doar pentru întreaga creaţie a lui Turgheniev, cu renumitele lui «femei ruse», ci şi pentru opera lui Puşkin şi Goncearov, Tolstoi şi Cehov.

Cu toate exagerările frizînd verosimilul («renunţarea» sa se extinde şi asupra literaturii — *«romanelor şi versurilor»*, imaginea Verei este, desigur schiţată în coordonatele reale. O motivare psihologică capătă şi povestea ei : tragedia apare ca rezultat al ciocnirii principiilor generate de educaţie, de caracterul închis, «stătut» al cuibului de nobili, cu datele bogate ale firii eroinei, în condiţii concrete : sentimentul se naşte cînd ea este deja măritată şi are o fetiţă ; eroul este timid şi nehotărît... Găsim aici colizia tipică a romanelor şi marilor nuvele turgheneviene, şi nu este de mirare că ochiul neatent citeşte în acest — şi numai în acest sens — opera...

Lectura pe axa sintagmatică poate oferi însă şi o altă deschidere : în lumina celor întîmplate, Vera apare ca un om descătuşat, ce s-a regăsit pe sine ; viaţa se întoarce spre ea nu doar cu faţa ei oribilă, ci şi cu cea minunată, dezvăluindu-i frumuseţea poeziei, artei, dragostei. Aici se întrezăreşte, desigur, din nou ecoul direct al operei lui Goethe, al ideii ei de bază : cunoaşterea vieţii, năzuinţa omului spre culmile spirituale ale existenţei. Axa sintagmatică generînd *planul realului*, în care motivele centrale ale nuvelei : soarta şi predestinarea, sentimentul şi datoria, viaţa şi moartea — sînt dezvăluite, prin organizarea materialului, în însăşi ţesătura operei şi în imaginile ce se succed, se încrucişează însă în *Faustul* turghenevian cu cea paradigmatică, dezvăluind trăirile lăuntrice ale personajelor şi folosind — alături de detaliu şi descrierea realistă — pictura romantică a naturii, metafora şi simbolul.

La nivelul imaginii — şi nu al întregii opere — nuvela scrisă de Turgheniev în 1856, reprezintă un fel de izbucnire — *avant la lettre* — a artei simbolice. Imaginile simbolizînd motivele de bază ale operei : portretul mamei, păianjenul, căsuţa chinezească şi atîtea altele — capătă, alături de plasticitatea realistă şi atmosfera romantică, o multitudine de semnificaţii şi o mare profunzime de sensuri. Astfel, descrierea furtunii apare nu doar ca simbol al forţei oarbe a dragostei, ce *«vine ca un vifor, ca o lovitură»* ; momentul culmi-

nant al descrierii — o mică biserică ce *«apărea, în lumina fulgerului, ba neagră pe fond alb, ba albă pe fond negru, ba iar se scufunda în întuneric»*, activizînd o serie de conotaţii sugerate de desfăşurarea subiectului : alb-negru, lumină-întuneric, bine-rău, viaţă-moarte — ne permite să întrezărim şi o altă semnificaţie a simbolului, aceea a oribilului în natură, legat în mod fatal de beznele conştiinţei umane, misterioase şi stihinice. Impingînd în prim-plan forţele iraţionale ale naturii, jocul stihinic al pasiunilor, axa paradigmatică a nuvelei se finalizează într-o idee formulată în final, de erou : *«Cine poate spune ce lanţ ascuns leagă soarta omului cu soarta copiilor săi, în ce mod dorinţele lui renasc în ei, cum ispăşesc dînşii greşelile lui ? Ar trebui ca toţii să ne resemnăm şi să ne plecăm capul înaintea Necunoscutului»*. Se stabileşte astfel legătura cu motto-ul nuvelei. Cuvintele lui Faust : *«Entbehren sollst du, sollst entbehren»* — *«Resemnează-te, trebuie să te resemnezi»* sînt însă adînc regîndite de Turgheniev. În contextul său nemijlocit, precum şi în contextul întregii opere goetheene, îndreptate polemic împotriva tratării tradiţionale a motivului, ele sună ca o batjocură la adresa moralei cotidiene mic burgheze. Dar renunţarea, care devine unul dintre motivele de bază ale primelor capitole ale tragediei goetheene, nu se reduce desigur la preceptul moralei meschine. La începutul aceluiaşi capitol sînt evocate şi valorile autentice (credinţa în Dumnezeu şi dragostea de aproape), şi — în monologul lui Faust — alături de forţele lăuntrice ale vieţii ce sălăşluiesc, aidoma zeităţii în sufletul eroului, — şi o altfel de renunţare, în spiritul cufundării în lumea lăuntrică şi al dominaţiei asupra forţelor sale creatoare. Eroul lui Goethe, chemînd din profundul fiinţei sale aceste forţe, iese în întîmpinarea vieţii şi, în pofida mai multor eşecuri, învinge ca personalitate — momentul exprimat în finalul alegorico-simbolic al operei. Turgheniev nu vrea, însă, să recunoască o astfel de rezolvare. Deja în articolul său din 1844, scris apropo de traducerea rusească a lui *Faust*, el neagă valoarea artistică a părţii a doua, *«toate aceste simboluri, aceste grupări îndelung chibzuite, aceste discursuri misterioase»* şi îşi construieşte o concepţie proprie, văzînd în partea I a lui *Faust* — *«o operă colosală»*, *«întruchiparea cea mai hotărîtă, cea mai marcantă a romantismului»*. Legînd finalul tragediei de *«indiferenţa măreaţă»* şi *«sufletul clasic-liniştit»* al lui Goethe, scriitorul rus îi preferă *«insolubilitatea problemelor transcendente»* care, după expresia lui, *«au răsunat cu o forţă irezistibilă şi în sufletul lui Faust»* [1]. Aceste probleme le şi pune în nuvela cu acelaşi titlu. Incrucişarea celor două axe compoziţionale îi permite să nu se rezume nici la constatarea receobiectivă a faptelor, nici la concluzia subiectivă a eroului [2]. Pe de altă parte, confruntarea cu capodopera goetheană scoate la iveală coordonata filosofică, de obicei estompată în romanele sale, şi dimensiunea, deloc caracteristică pentru ele, a fantasticului. Fecundînd scriitura sa realistă cu elementele poeticii romantice şi simboliste, această caracteristică îi permite scriitorului să dezvăluie aceleaşi *«veşnice probleme ale existenţei»* într-un subiect frapant, ieşit din comun şi în situaţii-limită care definesc locul aparte al nuvelei în creaţia sa.

Importantă este în nuvela lui Turgheniev nu doar prezenţa elementului fantastic, ci şi funcţia lui compoziţională, formele de îmbinare cu realul. Introducerea elementului fantastic într-o operă realistă înrudeşte căutările lui Turgheniev cu cele ale lui Dostoievski (de remarcat, aprecierea entuziastă a acestuia asupra nuvelei turgheneviene *Vedenii*) şi schiţează o direcţie nouă în cadrul literaturii ruse, direcţie ce duce la arta scriitorilor de la începutul secolului, la capodopera lui Bulgakov, în sfîrşit, la tendinţele tot mai pronunţate ale prozei sovietice din ultimele decenii şi care îşi găsesc întruchipare în opera contemporanilor noştri : Cinghiz Aitmatov, Mihail Anciarov sau Andrei Voznesenski.

Elena LOGHINOVSKI

[1] I. S. Turgheniev, *Polnoie sobranie socinenii i pisem v 28 tomah*, vol. XI, M.—L., 1965, p. 221—223.

[2] Identificarea punctului de vedere al eroului cu cel al autorului caracterizează majoritatea lucrărilor critice destinate nuvelei turgheneviene, inclusiv cele mai serioase : K. Schütz, *Das Goethebild Turgenews*, „Sprache und Dichtung", Hf. 75, Berna-Stuttgart, 1952, p. 107 ; Gh. Dédeyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, 1955—61, vol. IV, p. 285. Perspectiva unei lecturi mai adecvate a nuvelei o deschid comentariile la : I. S. Turghenev, *Polnoie sobranie socinenii i pisem v 30 tomah* (Opere complete şi scrisori în 30 de volume), v. V. Moscova, „Nauka", 1980, p. 412—427.

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

Dosoftei «adîne din cărți știa»

«Aceste patru părechi de stihuri le-am scornit eu, prăvind acest psalom a lui. „Cine face zidi de pace, / Turnuri de frățiie, / Duce viață fără greață / 'Ntr-a sa bogățiie. / Că-i mai bună, depreună, / Viața cea frățască, / Decît arma ce destramă / Oaste vitejească."»

Dar pînă la aceste patru perechi de versuri a trebuit să curgă multă apă la vale.

Un salt mare trebuie să facem de la mlădioasa poezie populară, care include în vers și viersul, făcîndu-ne să ne sune în auz la lectură fluiere de soc, de os, cimpoaie, dible, cavale, țambale și cîte și mai cîte instrumente, pînă la poezia legată strict de un nume. Poezia românească medievală s-a nominalizat *foarte greu, cu poticniri și pătimiri. Așa încît saltul de care vorbeam presupune un avînt la început în gol, pentru a termina, după curba respectivă, mai mult sau mai puțin spectaculoasă, cu o cădere fermă în literatură. Istoria poeziei române în aceste vremuri de început este totodată istoria accesului la carte și bibliotecă a românilor.*

Evident, primele încercări au un caracter pragmatic. Răspund mai degrabă unor necesități de slujbă la împăratul ceresc decît unor cerințe estetice. Versul cult românesc a fost în primul rînd traducerea. Astăzi beneficiem de numeroase teorii ale traducerii, care de care mai științifică, de care, bineînțeles, primii versificatori români n-au avut habar, lăsîndu-ne nouă plăcerea de a teoretiza pe marginea artei lor.

*

Dacă pleci dis-de-dimineață pe întinderea Psaltirei în versuri, *poți culege cu încîntare bruma ei de literatură română timpurie, un buchet de floricele de stil modest, dar sincer și sfințit de cugetul curat. Un buchet care poate ilustra frumos coperta primelor noastre apucături lirice culte. Sîntem în secolul XVII, umblăm desculți prin «foaie verde», ceea ce nu-i rău, dar tragem cu coada ochiului și spre lumina cărții. Tipăriturile acestui veac sînt, cum s-a observat, mai toate bisericești. A le scoate, ne alegem cu ateismul, dar rămînem fără documente, fără nici un Dumnezeu, și ne pierdem în batiștea neamurilor. Deci, diecii și copiștii mînăstirilor, primeniți cu anterie noi, nu-și văd capul din treburile cărturărești, întind pe pîine litera sfințită și-o împart la săraci, să știe și să fie cu luare-aminte.*

Căci vin peste noi, să ne abată de la dreapta credință, calvinismul, luteranismul și alte «rivoluții» ale apusului, vai de capul nostru!

Traducerea Psaltirei în versuri *semnate de Dosoftei apare de sub teascurile unei mînăstiri din Podolia în 1673. Reprezintă o încercare mai îndrăzneață de apărare a credinței, căci se face apel și la frumsețea limbii române. Un vino-ncoace liric, folosit drept armă redutabilă, căci se lipește frumos de suflet, cum proza n-o poate face întotdeauna. Nu din diplomație săvîrșește mitropolitul treaba asta, ci din instinct și pentru că-i dă ghes versul. Fără a fi protocronist, căci psaltiri în versuri se mai executaseră și în alte țări, Dosoftei săvîrșește aproape un păcat față de dogmă. Își permite libertăți de traducere căzînd cu evlavie în creație lirică propriu-zisă și tocmai faptul acesta ne interesează aici. Da, psalmii lui David fuseseră rimați și în alte limbi. Iar cel care, cum spune Neculce, «adînc din cărți știa», era desigur la curent cu bibliografia. Ba, se săvîrșise în domeniu, pare-mi-se, chiar o erezie — un neamț care a tradus în versuri o biblie imaginară (Borges* avant la lettre !). *Botezînd cu numele lui noua carte «sfîntă», acesta, în căutarea de prozeliți, a apelat întîi la sultan, primul pe lista mărimilor timpului. Evident, sultanul nu și-a părăsit mahomedanismul, nici n-a gustat literatura, și l-a expulzat pe versificator din împărăție. Venind la rînd țarul, acesta, tolerant ca întotdeauna, i-a tăiat autorului capul. Versul a fost dintotdeauna cu primejdie. Chiar dacă abaterea lui Dosoftei de la textul original n-a fost prea mare, o mijire de originalitate, parcă l-a cuprins remușcarea și-a mai tradus o dată psalmii, de-a dreptul în proză (Iași, 1680). Dacă am fi trăit pe vremea aceea, ne-am fi putut delecta cu creația lui David în două versiuni românești. Și n-am fi trecut nici la calvinism, nu ne-am fi lăsat ispitiți nici de luteranism — exact cum au procedat și părinții noștri.*

N-o să ne apucăm să numărăm silabele stihurilor blîndului («ca un miel») versificator, cum făcea Gh. Adamescu : «Versificația lui Dosoftei ne arată toate greutățile începuturilor. Se pot deosebi mai ales trei feluri de versuri : unele de 8 silabe, în felul versurilor poporane, însă avînd totdeauna numai rimă penultimă, cum sînt aproape toate rimele lui Dosoftei : „Slobozi, Doamne,-n urechi sfinte, / Graiu cu de jale cuvinte. / Iată Domnului să știe / Că-i Dumnezeu în vecie...", *altele de 10 silabe, fără emistih, cu construcție greoaie și amestecate cîte o dată* cu cîte un vers de 11 : „Cu urgia cea neastîmpărată / Ce-i ca focul peste voi vrsată / Mută-ți Doamne pe păgîni mînia / Și peste dînșii îți varsă urgia...", altele de 12 silabe, cu construcție obișnuită din punct de vedere al măsurii și cu cenzura după 6». *Și aici Adamescu mai citează încă patru versuri. În fond, critica lui e justă. Sigur, condeiul nu zburdă pe hîrtie. Rima nu e din cale afară de rară ori de corectă :* pune / bune, sîntă / smîntă, limba / scîrba, darul / paharul, ziduri / hîrburi *și, bineînțeles, ca în secolul XVII românesc (și sperăm nu și de-a pururi)* greață / viață. *Totuși, descoperim cu uimire și încîntare o legănare armonioasă, de holdă adiată de o părere de vînt liric. Și dacă unele spice cresc mai lungi, ori altele se frîng prea repede, nu-i cine știe ce păcat. Putem bănui că sfinția-sa avea chiar deslegare pentru unele mici abateri, căci se grăbea. Venea Apusul cu tehnica tiparului, bine pusă la punct, propaganda trebuia combătută urgent.*

Dar ce, sună rău aceste versuri ? «„La apa Vavilonului, / Jelind de țara Domnului, / Acolo șezum și plînsăm / La voroavă, ce ne strînsăm" [...] „Si le zîcem

viers de carte / Într-acea streinătate, / Că-n svînt muntele Sionul, / Cîntări ce cîntam la Domnul. / Ce nu ni se da-ndemînă / A cînta-n țară streină".» *Putem găsi chiar subtilități metrice, iar obsesia* streinătății *va reveni mai tîrziu în poezia română:* «„Tu, Doamne, mi-ascultă / Ruga di-n tăcere. // Că se rădicară / Asupră-mi păgînii / Și cu toț streinii, / De mă-npresurară. // Și nu-ț au de frică, / Cînd svîntul tău nume, / Ce-i vestit în lume, / L-iau într-o nemică. // Ce mie mi-i vîntă / Domnul, sufletește, / De sînt și trupește / Întreg, fără smîntă"»

O anumită înfiorare metafizică, o jelanie dură, ne fac să ne gîndim la psalmii arghezieni. Pe aceștia i-am putea numi, după modelul lui Voiculescu, psalmii închipuiți ai lui Dosoftei. *Și Arghezi nu s-ar supăra (cum nu s-a supărat, se zice, nici Shakespeare). Puțină vechime a culturii nu strică niciodată și nu degeaba Eminescu era un neobosit scormonitor de bucoavne și prăfuite tipărituri de dragul limbii române.*

Cartojan, care a descurcat atît de bine literatura noastră veche, e mai îngăduitor cu poetul: «Se găsesc în traducerea lui Dosoftei de multe ori imagini neașteptate și sugestive, adăugate peste marginile textului biblic, adesea pentru nevoile construcției metrice, care vădesc un suflet cu ochii deschiși și spre frumusețile naturii. Acolo de pildă unde textul „Psaltirii" dă numai: „Chiar pasărea și-a aflat sie-și casă" (în traducerea Părintelui Gala Galaction), Dosoftei conturează imaginile mai precis: „Ca o vrăbiuță ce se încuibează / În strașină de casă dacă se-nserează"».

Talentul laic al lui Dosoftei se exercită într-o compoziție pe tema Stemei Moldovei ce avea în mijloc bourul dispărut odată cu defrișarea pădurilor Europei. Și care, bine observă Șerban Cioculescu, nu trebuie confundat cu zimbrul, căci el, bourul, avea coarnele răsucite în afară. Și în afară din text am adăuga noi, pe steme și pe timbre. De-a dreapta și de-a-stînga bourului, luna și soarele, încă nedispărute, simbolizînd nopțile și zilele, veșnicia Moldovei. Aceste cîteva versuri, care stau la temelia liricii patriotice, nu l-au scutit pe autor de necazuri.

Schimbîndu-se domnul, mi se pare Duca, cel care omora cu buzduganul, nu că s-ar fi schimbat patriotismul, dar mitropolitul a avut el o presimțire. Daimonul i-a zis: «Du-te! Ia-ți Psaltirile, Rugăciunile, Viețile sfinților, Octoihul, Parimiile *și du-te!». Și ascultîndu-l, sau împins din spate de leși, mitropolitul a plecat cu oștirea lui Sobieski în Polonia, lăsîndu-i pe plăieși, în Cetatea Neamțului, în proză. Asediatorul nefericit al Cetății Neamțului i-a servit de cărăuș mitropolitului, stima polonezului pentru cultură întrecînd vitejia sa. Astfel, Dosoftei n-apucă să-l slujească pe Constantin Cantemir, care deși știa și el să se iscălească și era tatăl fenomenului Dimitrie Cantemir, nu știu ce avea cu cărturarii, căci cum au venit s-au și apucat să-i taie capul lui Miron Costin.*

Dosoftei a murit în 1693 departe de țară, în Polonia, jelit de frunzele Moldovei și de rimele psaltirii lui.

Mitropolitul Dosoftei este Ion Botezătorul al versului românesc. Îl sfințește traducîndu-l în cea mai frumoasă limbă românească posibilă în secolul al XVII-lea și îi dă dezlegare să circule inspirat. El este primul autor curtean și laic care, fără a avea o conștiință clară asupra poeziei, o face totuși, așa în neștire, dar cu un mare har.

DOSOFTEI

STIHURI LA LUMINATUL HERB A ŢĂRII MOLDOVEI

Capul cel de bour, a fiară vestită,
Sămnează puterea ţării nesmintită.
Pre citu-i de mare fiara şi buiacă,
Coarnele-n păşune la pămînt îş pleacă.
De pre chip să vede buorul ce-i place,
C-ar vrea-n toată vremea să stea ţara-n pace.
C-atunci toată vita poate de să-ngraşe,
Fără zăhăială, într-a ţării paşe.
Dară une date are şi ea toane,
De-ş calcă vrăjmaşii şi-i vintură-n coarne.
Pentru aceea-ş poartă cunună de aur
Într-a sale coarnne, în cele de taur.
Stau împregiur dînsă trei planite-n hoarbă,
Soarele şi Luna, şi Venus, podoabă.
Din ce să-nsămnează ţara că rodeşte
În tot feli de hrană, de le prisoseşte.
Şi pre vremi de pace oamenii zburdează
Într-agonistă, că pot de-ş lucrează.
Vinul şi cu grîul, şi cu de tot viptul,
Cu cirezi şi turme, copără pămîntul.
Dară miere dulce ! Cine poate spune
Ce-au miluit Domnul din ceri, că-s tot bune !
Cine poate scrie toate de-amănuntul.
Că ştiută este ţara-n tot pămîntul !
Şi-mbogăţăsc lesne, fără de zăbavă,
Creştinii Moldovei, dînd Domnului slavă.

PSALMUL 8

Doamne, Domnul nostru, cum ţ-ai făcut nume,
De să minunează-n toate părţ de lume !
Că prin toate ceruri tu dai cuviinţă,
Sugarii din braţe ţ-cîntă cu credinţă,
Cînd vii să cerci iadul, să legi pre vrăjmaşul,
Să-i culegi dobînda, să-i răstorni sălaşul.
Văz că-i făcut ceriul de mînule tale,
Cu toată podoaba, şi-i pornit cu cale.
Ai tocmit şi luna să crească, să scază,
Să-ş ia de la soare lucoare din ază.
Stele luminate ce lucesc pre noapte,
De dau cuviinţă, tu le-ai urzît toate.
Ce poate fi omul de-l aduci aminte,
De cerci pentru dînsul folos înainte ?
Sau fiiu-său doară, ce ţi-i cu credinţă,
De grijeşti de dînsul şi-i faci socotinţă ?
Puţin nu de-atocma cu îngeri în slavă,
I-a-ntrece cu cinstea fără de zăbavă.
Mare cuviinţă i-ai dat şi cunună
Să dea-nvăţătură cu tocmală bună.
L-ai pusu-l mai mare, toate să-l asculte,
Cite sînt pre lume cuvînt să nu-i mute.
Şi i-ai supus toate supt a lui picioare,
Oile şi boii, şi tot de supt soare,
Dobitoc sălbatec de cîmp şi de luncă,
Jigănii sirepe, ce strică ş-apucă,
Pasările toate, ce sînt zburătoare
De vînt şi de apă ce-s înotătoare,
Pre chiţii cei mare, pre tot feli de peşte,
Şi-n tot ce-i în mare ei oblăduieşte.
Doamne, Domnul nostru, cum ţ-ai făcut nume,
De să minuneză-n toate părţ de lume !

PSALMUL 46

Limbile să salte
Cu cîntece nalte,
Să strige-n tărie
Glas de bucurie,
Lăudînd pre Domnul,
Să cînte tot omul.
Domnul este tare,
Este-mpărat mare
Preste tot pămîntul
Şi-ş ţine cuvîntul.
Supusu-ne-au gloate
Şi limbele toate,
De ni-s supt picioare
Limbi de pre supt soare.
Alesu-ş-au şie
Parte de moşie
Ţara cea dorită,
Carea-i giuruită
Lui Iacov iubitul,
Ce-i ţine cuvîntul,
Mila să-ş arate
Cea de bunătate
Spre noi, ticăloşii,
Precum ne spun moşii.
Pre vîrvuri de munte
S-aud glasuri multe
De bucine mare,
Cu naltă strigare,
Că s-au suit Domnul
Să-l vază tot omul.
Cîntaţ în lăute,
În zîcături multe,
Cîntaţ pre-mpăratul,
Că nu-i ca dîns altul
Să domnească-n lume,
Cu svîntul său nume,
Cîntaţ să-nţăleagă
Preste lume largă.
Că Dumnezău poate
Pre limbi preste toate,
De le îmblînzeşte
Şi le-mpărăţeşte.
Scaunul dă ază
Unde va să şază
Domnul din direapta,
Să-mpărţască plata,
Pre boieri, pre gloate,
Pre limbele toate.
Şi cine să-nalţă
Din hire sămaţă,
I-a vedea tot omul
Cum i-a certa Domnul.

PSALMUL 92

Domnul stătu crai în lume,
Că i s-au vestit svînt nume,
Pentru veşmînt de podoabă
Ce s-au îmbrăcat la hoarbă.
Şi s-au încis cu tărie
Pre-aşezămînt de crăie.
Ş-au pus lumii sprejineală,
Ca să stea fără sminteală.
Scaunul tău, Doamne svinte,
Este gata de mainte,
De la veci de cînd te-aştaptă
Pre crăie aşezată.
Părauăle tare strigă
Toată lumea să să strîngă,
Şi apele cele mare
Rădicară urlet tare,
Cît din ţărmuri dau afară,
De răsună preste ţară.
Minunată-i unda mării,
Ce-i mai mare craiul tării,
Că prea toţ craiul potoale,
Ca spuma mării cea moale.
Şi tu, Doamne şi crai svinte,
Îţ eşti crezut pre cuvinte,
Şi casa ta este svîntă,
De custă-n veci fără smîntă.

PSALMUL 98

Domnul stătu crai în ţară,
Gloatele să mîniară,
Că nu pot sta să-l prăvască,
Din heruvimi să-i domnească.
Tot pămîntul să rădică
Şi să leagănă de frică.
Domnul este-n Sion mare
Crai, de toţ domnii mai tare.
Numelui tău, Doamne svinte,
Toţ să roagă, ca mainte,
Că ţi-i strașnic svîntul nume,
De să toţ tem de pre lume.
Şi ce-i cinstea la-mpăratul,
I-i drag giudeţul şi sfatul.
Tu ai gătat pre giudeţe
'Ndereptări de n-aleg feţe
Şi ai tocmit adevară
Lui Iiacov s-aibă-n ţară.
Şi să rădicaţ pre Domnul,
Să vă-nchinaţ cu tot omul,
La svînt razăm de picioare,
Toată lumea de supt soare.
Să rădice pentru ţară
Moisei şi Aron sfară,
Samuil să facă rugă,
Ca o adevărată slugă.
Că le va-nţălege Domnul
Ce s-or ruga prin tot omul,
Şi din nuor le va zice
Bunătate şi ferice.
Că-i ferică cu tărie
'Nvăţături de mărturie,
Ce le-au dat să le păzască
Nevoiră să plinească.
Doamne Dumnezău şi svinte,
Să-i asculţ, ca şi mainte,
Şi să le răspunz cu milă
În vreme de greu şi silă.
Şi să rădicaţ pre Domnul,
Să vă-nchinaţ cu tot omul,
În măgura ce-ş aleasă
De ş-au svinţitu-ş de casă,
Să-ş vestească svîntul nume,
Că-i svînt Domnul preste lume.

PSALMUL 136

La apa Vavilonului,
Jelind de ţara Domnului,
Acolo şezum şi plînsăm
La voroavă ce ne strînsăm,
Şi cu inemă amară,
Prin Sion şi pentru ţară,
Aducîndu-ne aminte,
Plîngeam cu lacrămi herbinte.
Şi bucine ferecate
Lăsăm prin sălci aninate,
Că acolo ne-ntrebară
Aceia ce ne prădară
Să le zîcem viers de carte
Într-acea streinătate,
Ca-n svînt muntele Sionul
Cîntări ce cîntăm la Domnul.
Ce nu ni să da-ndemînă
A cînta-n ţară streină.
De te-aş uita, ţară svîntă,
Atuncea să-mi vie smîntă,
Şi direapta mea să uite
A schimba viers în lăute !
Şi să mi se prinză limba
De gingini, jelindu-mi scîrba,
De te-aş mai putea uita-te,
Ierusalim cetate,
Nainte de nu te-aş pune
În pomene-n zîle bune.
Să nu uiţ, Doamne svinte,
De Edom ce-au zis cuvinte
Svintei cetăţ împrotivă,
Cu rău din gură zlobivă :
„Răsipiţi-i zidiuri nalte,
Deşertaţ de bunătate !"
Tu, fată vavilonească,
Răul va să te tîlnească !
Va fi ş-acela-n ferice
Ce-ţ-va veni să te strice,
Că ţi să va-ntoarce darul,
Cum ne-nchini tu cu păharul,
Cînd cuconii tăi de ziduri
Vor zdrobi-i ca neşte hîrburi.

Notă : *Versurile se redau după ultima ediţie critică, cea din 1978.*

Bibliografie :

Dosoftei, *Opere*, vol. I (Versuri). Ediţie critică de N. A. Ursu. Studiu introductiv de Al. Andriescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, 544 p.

Al Odobescu, *Colecţiune de poezii vechi*, Bucureşti, 1878, 260 p.

Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, ediţia 3-a, «Biblioteca pentru toţi», [1931], 534 p.

N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, 786 p.

DIALOGUL ARTELOR

TUDOR VIANU: [ÎN SPAȚIUL GRĂDINILOR]

(III)

5. Utilizarea arhitectonică a terenului în grădini

S-a făcut adeseori observația că una din deosebirile cele mai izbitoare dintre grădina italiană a Renașterii și grădina franceză a absolutismului, este chipul cum aceste două tipuri de grădini utilizează terenul. Grădina franceză clasică elimină toate declivitățile terenului și taie aleile, stabilește perspectivele, plantează arborii, boschetele și florile, își instalează ornamentațiile hidraulice și sculpturale numai după ce obține un teren plan. Așa s-a procedat, de pildă, la Versailles. În grădinile renascentiste și baroce italiene declivitățile terenului au fost însă puse la contribuție. Deosebirile de nivel au dat naștere aici la terase, scări, rampe, pante dulci. În timp ce perspectivele grădinilor franceze, așa cum le-a construit Le Nôtre la Vaux-le-Vicomte (proprietatea lui Fauquet, ministrul de finanțe al lui Ludovic al XIV-lea) sau la Versailles, sunt plane, în grădinile italiene, la Villa d'Este sau la Pincio, în legătură cu Villa Medicis, pe una din colinele nordice ale Romei, perspectivele sunt ascendente sau descendente. Utilizarea declivităților terenului dă lucrării artistului peisagist un caracter arhitectonic, nu numai prin prelucrarea elementului vegetal, tăiat în forme regulate sau comprimat în masive, dar și prin prelucrarea terenului însuși. Totuși, utilizînd accidentele solului, artistul peisagist nu urmărește să obțină forme și volume, așa cum face arhitectul, ci mai de grabă să le ascundă. Panta unei coline este acoperită de o scară sau de un sistem de scări ; platoul colinei devine o terasă. Vizitatorul unei grădini de acest tip nu se bucură, mai întîi, de variațiile reliefului pe care grădina este așezată, ci de construcțiile pe care aceste accidente ale reliefului le ocazionează. O terasă sau o scară aparține frumosului arhitectonic. Dar de pe terasa sau de pe odihnele scărilor, vizitatorul poate să îmbrățișeze cu privirea adîncimea unei perspective, înlănțuirea ornamentală a plat-bandelor, jocurile apelor. În grădinile plane privitorul nu se poate bucura de o perspectivă lungă, decît atunci cînd ea prezintă un aspect omogen. Așa se întîmplă în fața renumitului «covor verde» (la tapis vert) de la Versailles, imensul gazon de pe axa centrală a parcului. Motivele ornamentale ale plat-bandelor nu pot fi admirate aici decît din apropiere, cînd privitorul, parcurgînd grădina, le întîlnește la dreapta sau la stînga sa. În mult mai bune condiții pentru a cuprinde desenul ornamental al plantațiilor se găsește vizitatorul grădinilor accidentate, grădini care, din acest punct de vedere, prezintă o incontestabilă superioritate.

Pe lîngă toate cele de mai sus, mai trebuie adăugat că, în raport cu amplasamentul său, grădina mai prezintă și alte două tipuri. Prin forma și destinația ei tradițională, grădina era un loc închis, o plantație instalată în *atrium* sau într-un

peristil. Grădinile medievale din curțile închise ale mănăstirilor sau în așa zisul *patio* al caselor italienești, au menținut grădina ca un loc izolat, ca o concentrare a naturii într-un spațiu închis și despărțit de restul spațiului natural. În afară de acest tip s-a dezvoltat însă grădina care se prelungește în perspectiva naturii împrejmuitoare. În acest din urmă tip, grădina nu se mai termină în fața unui zid și nu mai este un loc de retragere, ci un fragment cultivat și artistic al vastei naturi, și, uneori, un belvedere cu perspectivele întinse asupra acesteia, așa cum se întîmplă de pildă, în grădinile Lizza, la Siena, unde de pe parapetele adîncului zid de consolidare al locului privirea se avîntă liberă asupra bogatelor văi ale Toscanei. Astăzi, grădina claustrată, antică și medievală, nu mai corespunde gustului și necesităților moderne. În parcurile noastre, deschise întregului popor, înfrățirea grădinii cu întregul peisaj înconjurător, prelungirea perspectivelor asupra întregei naturi, trebuie să fie una din primele preocupări ale artiștilor peisagiști.

6. Grădina și pitorescul construit

Opere hidraulice, statui, terase și scări, clădirile cu care se leagă grădina, nu sunt singurele elemente arhitecturale și plastice folosite în spațiul grădinilor. Încă din Renaștere și în legătură cu interesul nostalgic pentru vestigiile splendorei antice, grădinile introduc în spațiul lor imitația ruinelor. După cum citim în Burckhardt, se găseau ruine artificiale în grădinile faimoase de pe Palatin și în palatul rezidențial de la Pesaro. Mai tîrziu regăsim ruine, coloane sfărîmate, blocuri de piatră acoperite cu mușchi, intrarea unei grote din care se scurge un pîrîiaș, uneori cu stalactite și stalagmite, în grădinile engleze ale preromantismului, ca expresie a sentimentalității naturii, apărută în această vreme. Epoca folosește, dealtfel, și altor teme ale pitorescului construit. Sunt introduse acum, în grădini, sate în miniatură și, după exemplul grădinilor orientale, chineze și japoneze, foarte apreciate de oamenii veacului al XVIII-lea, kioșcuri, pavilioane de lemn, amintind casele de ceai, poduri azvîrlite peste rîulețe, lanterne de piatră înălțate la mică distanță de sol, drumuri de pietre înșirate la cîte un pas și printre care crește iarba, etc. Veacul al XVIII-lea, care crează grădina engleză, adoptată curînd de tot continentul, este răstimpul care a dat folosința cea mai întinsă pitorescului construit. Dar scenăria preromantică a îmbătrînit astăzi și artiștii moderni ai grădinilor recurg din ce în ce mai puțin la ea. Gustul modern o resimte ca [pe] ceva desuet, nepotrivit cu omul de azi. Construcțiile în grădini își au însă rolul lor, nu numai rolul practic de a prezenta un adăpost vizitatorului surprins de ploaie sau furtună, dar și rolul artistic de a închide o perspectivă sau de a umple un spațiu prea gol. Clădirile în grădini nu trebuiesc însă diseminate la întîmplare, ci puse în legătură cu planul general al grădinii, legate de ansamblul peisagistic.

Cît despre destinația construcțiilor în grădini, practica peisagistică sovietică i-a dat o altă determinare, odată cu fixarea noțiunii de «parc de cultură și odihnă». Casele din grădini trebuie să răspundă unor scopuri sociale ; ele trebuie să adăpostească teatre, săli de cinematograf, amfiteatre și arene sportive, biblioteci, muzee tehnice și artistice, etc. O grădină nu se poate totuși transforma într-un întreg oraș. Construcțiile de utilitate socială, care înlocuiesc astăzi vechiul pitoresc construit, trebuie să evite monumentalitatea, pentru a nu atrage asupra lor un accent al interesului mai puternic decît acel care trebuie rezervat grădinei. Aceste construcții trebuie să păstreze, în stilul lor, o linie rustică, singura potrivită cu cadrul natural care le conține. În fine, ele trebuie să se lege cu perspectivele laterale și secundare ale grădinei, pentru a menține impresia că construcția este acolo un obiect secundar. În parcurile moderne, adică în cele care nu mai sunt construite în legătură și spre folosul unui palat sau al unei vile, relația dintre natură și construcție trebuie menținută astfel încît vizitatorul parcului să păstreze tot timpul impresia că se găsește în natură, în mediul menit să-l învioreze și să-i dea noi puteri de muncă și creație.

[Sfîrșit]

(Stabilirea textului : Mihaela CONSTANTINESCU—PODOCEA)

ASAMBLAJELE LUI URMUZ SAU «GRĂDINA MECANOLOGICĂ»

Din cele mai vechi timpuri omul a fost tentat să imagineze ființe fabuloase pe care le-a încărcat de simboluri, asociindu-le (printr-un mecanism defulator) propriile-i aspirații, obsesii, precepte morale, filosofice sau religioase. Miturile, basmele, eresurile popoarelor abundă de astfel de creaturi cu înfățișări și «moravuri» terifiante sau doar bizare. Pentru zămislirea lor, mecanismele cele mai utilizate au fost fie combinarea elementelor mai multor animale, altfel incompatibile, într-o singură ființă, hibridă — polizoomorfism (Himeră, Dragon-Balaur, Grifon, Cal Înaripat, etc.), fie alăturarea elementelor umane cu cele animale — antropozoomorfism (Centaur, Sirenă, Minotaur, Căpcăun, Sîntoaderi, etc. ; pentru o documentare mai largă în acest sens, vd. eseul nostru *Grădina de dincolo*, 1980). Această tendință însă nu a acționat numai la nivelul «inconștientului colectiv», cum ar spune Jung, ci a fost preluată în literatura cultă universală : Rabelais, D. Cantemir, E. A. Poe, Lewis Carroll, Frank Baum (Omul de tinichea, Sperietori, etc.), Swift, Wells, Kafka (Odradek), R. Akutagawa (Kappa),. J. Cortazar (Glori, Cronopi), Borges, D. Buzzati (Colombre). În această enumerare, desigur neexhaustivă, un loc special îl ocupă Urmuz, un mare inventator de ființe imaginare de factură (avant la lettre) suprarealistă.

Personajele lui Urmuz sînt desigur asociabile cu ființele fantastice folclorice, dar, de fapt, ele nu seamănă cu nici una dintre aceste dihănii create de imaginație sau coborîte din sfera oniricului, depășindu-le în chiar elementul lor predilect — fabulosul. Cotadi, Ismail, Algazy et comp., sînt asamblaje imprevizibile de elemente incompatibile care spulberă obișnuința noastră cu paralogica șocantă de tip mitic și folcloric. La Urmuz regnurile se amestecă și se grefează într-o manieră halucinantă, fără să apară vreun cît de sumar fenomen de respingere. Elemente vegetale (Ismail crește într-o grădină botanică, pe gîtul lui Dragomir crește iederă), animale (ciugulitul și ciocul lui Gayk, ș.a.), chimice (Ismail, Dragomir), sonore, chiar (Fuchs) și, nu în ultimul rînd, mecanice — optim ordonate și perfect articulate, se asamblează toate cu «naturalețe» simbiotic, într-un soi de ființe funcționale : Sunet-Substanță-Obiect-Mecanism-Plantă-Pasăre-Om. Și cu toate acestea, nimic nu este strict formal, gratuit sau aleator în aceste compoziții hibride.

Funcția digestivă este definitorie pentru «viețuitoarele» lui Urmuz. Ismail mănîncă noaptea un viezure *«crud și viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămîie»* dar mai are un prieten, Turnavitu, *«care îi servă și de salam»*. Cina lui Dragomir *«se compune din picioruțe de caracatiță»*, iar duminica și la sărbători mai primește *«un lighean mare plin cu scoruțe»*, în care se ascunde, spre deliciul lui, *«un bobinaș de arnici pentru dres ciorapii»*. Fuchs își mănîncă zilnic *«tînăra și exuberanta frunză de viță»* a organelor genitale, care se autoregenerează însă în timpul nopții. Pentru că Grummer a consumat și digerat singur cîteva resturi de poeme (tot *«ce rămăsese bun în literatură»*), Algazy îi mănîncă acestuia *«băsica cenușie de cauciuc»*, pentru ca în final să se consume reciproc pînă *«la ultimul os»*. Argații ciugulesc semințe de cînepă, iar Cotadi — pachețele mici cu tărîțe. Grummer își «ciugulește» clienții cu ciocul său de lemn aromatic, iar războinicul Gayk *«contra oricărui uz internațonal și fără nici un aviz prealabil»* își «ciugulește» nepoata. Ciocul ascuțit al lui Gayk, cel mătăsos al anonimului din *Plecare în străinătate* și cel mirositor al lui Grummer nu servesc numai nutriția, dar — ca și la demonii cu cioc de pasăre din arta plastică medievală europeană sau extrem-orientală (v. Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, ed. Meridiane, 1975, fig. 79), pînă la oamenii ornitomorfi din colajele lui Max Ernst — sînt și instrumente erotice și de pură agresivitate (v. Nicolae Balotă, *Urmuz*, ed. Dacia, 1970, p. 47). Dar mecanomor-

fismul personajelor urmuziene conferă nutriției un aspect insolit. Ele devin adevărate «instalații» care nu se hrănesc propriu-zis, ci se «alimentează» fie cu materiale refolosibile, fie cu materie primă, pe care o aduc la starea de produs finit sau semifabricat.

Giacometti observa cu stupoare faptul că *«mașina este un obiect ciudat, cu propriul său organism mecanic, care funcționează cu ochii săi, cu gura și inima sa, cu intestinele sale, care mănîncă și bea — ciudată imitație transpusă a ființei vii»*. Urmuz creează un paradox, schimbînd între ei termenii comparației din acest principiu cibernetic. Pentru Urmuz, nu mașina imită ființa, ci invers.

Un alt fenomen surprinzător este faptul că, în economia acestor ființe compozite, elementele de anatomie umană nu numai că nu predomină, dar sînt sumar sau chiar deloc reprezentate, lipsind organe și funcțiuni anatomice esențiale. Una din soțiile lui Algazy, de exemplu, are formă de mătură, iar Turnavitu are ca singur detaliu zooantropologic patru canini, pe care de altfel și-i smulge înainte de sinucidere. În rest, el joacă pe rînd rolurile de salam, ventilator de cafenea, bidon umplut cu gaz sau «șambelan» la viezurii lui Ismail. Acesta din urmă poate supraviețui fiind compus doar din *«ochi, favoriți și rochie»*. Din cele trei componente cea esențială este ultima, căci Turnavitu, turnînd gaz (dintr-însul) și incendiind rochiile lui Ismail, îl reduce pe acesta la *«mizerabila situație de a rămîne compus numai din ochi și favoriți»*, motiv pentru care *«căzu în stare de decrepitudine»*. Un alt exemplu de ne-om este trisonomorful Fuchs, care inițial nu putea fi văzut, ci numai auzit, avînd formă de acord perfect. Aceste ființe au o vagă asemănare cu unele populații imaginare, despre care călătorii europeni aduceau știri și descrieri bizare, însă a căror autenticitate nu a fost pusă la îndoială, din Antichitate și pînă dincolo de Evul Mediu : Acephali (fără cap), Astomi (fără gură), Arrhines (fără nas), Amazoane (fără sîni), Monophthalmi (cu un singur ochi), Macroscheli (picioare lungi), Opisthodastyli (labe întoarse,) Stetocephali (cap pe piept), Sphenocephali (cap ascuțit) sau Sciapozi (personaje în perfect spirit urmuzian, cu un singur picior lung, a cărui labă foarte mare îi proteja ca o umbrelă de razele soarelui ; vd. Heinz Mode, *Fabulous Beasts and Demons*, Londra, 1975, p. 208).

Dacă la eroii lui Urmuz elementele morale și anatomice umane sînt derizorii și neesențiale, iar cele animale sînt mai mult sugerate, în schimb, elementele mecanomorfe abundă și sînt definitorii pentru arhitectura psiho-somatică a lui Cotadi, Algazy, Grummer et comp. Ei ne amintesc de rudele lor : obiectele însuflețite din arta plastică medievală europeană (Bosch, Bruegel, Huys) sau extrem-orientală (Mitsuaki, Mitsunobu, v. Baltrusaitis, op. cit., fig. 99, 100, 101), ființele hibride din ilustrațiile mnemotehnice (Ars memorandi), sau din alegoriile alchimiștilor (vd. J. Baltrusaitis, *Metamorfozele goticului*, ed. Meridiane, 1978, p. 291 și Roger Caillois, *În inima fantasticului*, id., 1971, fig. 29), «roboții» manieriștilor, antropoizii artificiali, de la Golem, la Frankestein, manechinele lui Dali, Bunuel, Bellmer, antropomecanismele desenate sau construite de Léger, Chirico, Picabia, Man Ray, Duchamp, ființele zooantropomecanomorfe din picturile lui Dali (vd. S. Dali, *Gemälde, Zeichnungen, Objekte, Schmuck*, Baden-Baden, 1971), Brauner, Magritte (vd. Harry Torczyner, *René Magritte, Ideas and Images*, New York, 1979), din colajele lui Max Ernst, din asamblajele de obiecte ale lui Joseph Cornell (vd. Kynaston McShine, *Joseph Cornell*, The Museum of Modern Art, New York, 1980), sau din fotomontajele lui George Grosz, Raoul Hausmann și John Heartfield (vd. Dawn Ades, PHOTOMONTAGE, New York, 1976).

«Dadaist înainte de Dada și suprarealist înainte de suprarealism» (Eugen Ionescu, *Acesta a fost Urmuz*, în rev. AKZENTE, 1967), Urmuz folosește aceleași mecanisme de «iritare» a facultăților spiritului (Max Ernst, Comment on force l'inspiration, în *Le surréalisme au service de la révolution*, nr. 6, Paris, mai 1933, p. 45), de declanșare a misterului și a emoției poetice pe care, mai tîrziu, avangardiștii le vor reinventa și folosi la rîndul lor : *«Evocarea misterului constă în imagini ale obiectelor familiare, îmbinate sau transformate în așa fel încît să înceteze acordul lor cu ideile noastre naive sau savante»* (René Magritte) ; *«... cupla-*

rea a două realități în aparență de neîmpăcat, pe un plan care în aparență nu e convenabil pentru ele» (Max Ernst); *«Cu cît raporturile a două realități apropiate vor fi mai depărtate și mai juste, cu atît imaginea va fi mai puternică — și cu atît puterea ei emotivă și realitatea poetică vor fi mai mari...»* (Pierre *Reverdy).*

Folosind, ca și Urmuz, aceleași mecanisme de incendiere a spiritului, artiștii avangardiști vor ajunge, bineînțeles fără știință, nu numai la aceleași tipuri de imagini, dar uneori la imagini aproape «calchiate». Iată cîteva exemple: Dragostea săvîrșită într-o subpămîntă între Stamate și o pîlnie ruginită *(Pîlnia și Stamate)* // *«Dragostea dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe o masă de operație»* (imagine teoretizată de Max Ernst și enunțată de Lautréamont); *«...o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude...» (Pîlnia și Stamate)* // *«Mari automobile... înfășurate în rufărie feminină, depuse în morminte»* (S. Dali); Ismail *«stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele» (Ismail și Turnavitu)* // *«Omul care șchioapătă într-o grădină zoologică cu emisferele într-o valiză, cu nasul închis într-un lampion chinezesc...»* (Tristan Tzara).

O simplă trecere în revistă a inventarului de elemente anorganice care compun personajele *Paginilor bizare* ni le relevă a fi adevărate asamblaje de obiecte și mecanisme insolite, populînd o «Grădină Mecanalogică»: Stamate este într-o relație erotică, cu o pîlnie ruginită, în convietuire cu un cărucior cu manivelă. Ismail *«stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele».* Gayk poartă pe umărul drept un susținător de armă. El este *«ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc».* Cotadi poartă direct pe piele o *«îmbrăcăminte de șiță ce-i formează un fel de cuirasă».* La solstițiu, *el «devine de două ori mai lat și cu totul străveziu».* Își lipește *«cu gumă-arabică diferiți nasturi și insecte moarte pe pielița fină și catifelată a gușei sale».* Cotadi își terorizează clienții cu *«lovituri puternice ce le dă în dușumea cu muchea unui capac de pian, pe care îl are înșurupat la spate, deasupra feselor.»* Tudose are urechile nichelate, iar băiatul de prăvălie are fire de arnici în loc de păr. Dragomir are gîtul subțire și fasonat ca la strung. El și-l poate lungi *«cu un supliment de mucava... care are în partea de sus un aparat care arată cele patru puncte cardinale».* Algazy are *«barba așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuit cu sîrmă ghimpată... Spre a-și manifesta gratitudinea bagă mîna în buzunar și trage de capătul unei sfori, făcînd să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră».* Dacă strîngi *«de o bășică cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată la spate»,* Grummer începe *«să sară prin magazin fără să miște din genunchi, scoțînd și sunete nearticulate»* ș.a.m.d.

La primul contact cu opera lui Urmuz, umorul, sub numeroasele sale ipostaze (absurd, negru, caricatural, burlesc, onomastic de limbaj, de situație) pare să fie singurul scop și rezultat al celor cîtorva zeci de *Pagini bizare.* Dacă spargem, însă, puțin învelișul hilar al lucrurilor, va irumpe tragicul și vom descoperi o lume de coșmar, dezumanizată, haotică, alienată, imorală, populată de manechine abjecte — cu apucături rapace, sîngeroase și licențioase — acționate de instincte primare sau de mecanisme oarbe. Nu vom ști niciodată dacă omul care și-a luat viața în urmă cu 60 de ani, cu un foc de revolver marca S.T.M., a fost D. Demetrescu—Buzău sau alter-ego-ul său Urmuz. Nici dacă Urmuz l-a «ucis» pe Demetru. Mai probabil mi se pare că Urmuz & Demetru (asemenea lui Algazy & Grummer) *«înfometați și nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amîndoi aveau atîta nevoie... sub pretext că se gustă numai pentru a se complecta și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescîndă, pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os».* În boschetul de la Șosea, autoritățile nu au găsit decît un ceasornic fără capac, două chei, cîteva «pagini bizare» și carnetul unui mărunt funcționar de la Înalta Curte de Casație, purtînd numele, ca un joc absurd de copii, — Demetru Dem. Demetrescu-Buzău.

Andrei OIȘTEANU

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

EDIȚIA «UNICĂ» — EDIȚIILE «PARALELE»*

Din cînd în cînd, în dezbaterile-bilanț asupra edițiilor critice, ne întîlnim cu remarca privind existența unor așa-numite ediții paralele. Se cîntărește, spre începutul sau sfîrștul unei serii, dintr-un unghi sau altul, contribuția cutărei ediții la integrarea în contemporaneitate a operei respective. Se incriminează adeseori publicarea unei anumite opere în dauna alteia, a cutărui scriitor înaintea altuia. Din afară privite, lucrurile pot apărea într-o asemenea conexiune. Ne întrebăm însă dacă într-adevăr în *reluările necesare*, în edițiile *numai aparent paralele* (pentru că poartă pe pagina de titlu numele *aceluiași* autor, și normal, include în sumar, *aceeași* operă) se află cauza întîrzierii tipăririi unor scriitori sau a unor titluri din operele lor ? Să fie oare de vină reluarea unor ediții ca acelea ale lui Lovinescu, Blaga (pe cu totul alte criterii și cu altă concepție de organizare interioară) de neapariția vol. al III-lea din seria Gib I. Mihăescu, incluzînd romanul *Rusoaica* ? Există în vreun sertar de editură vreun volum gata dintr-o ediție critică Iorga, Hasdeu, Călinescu, și edițiile nu îl tipăresc din cauza unor paralelisme, reluări etc. ?

Discuția este fastidioasă atîta vreme cît nu se analizează lucrurile cu înțelegerea celui care a văzut că situațiile conjuncturale, făgășuirile istorice, dogmatismele anilor 50 — nu au avut efecte numai asupra viziunii scriitorilor (vezi, în acest sens, filele de *Recurs la «dosarul» „Scrinului negru"*, din chiar *Revista de istorie și teorie literară*, 3/1983), dar și asupra tipăririi moștenirii literare cu trunchierile, ingerințele în textul original, comentariile fortuite etc. Apoi, de ce să nu recunoaștem că editorul acestor texte, pe atîta pe cît a reușit să fie, este o realizare a ultimelor decenii din cultura noastră. Că s-a format mai degrabă grație zelului personal și printr-o practică editorială dusă pînă la uitare de sine. Confundat fie cu producătorul industrial de carte (imprimare și difuzare — tehnică și comercială), fie cu un simplu corector, fie cu cenzorul care asigură transmiterea unor anumite mesaje — editorul, plasat, în fapt, la liziera dintre filologie, bibliografie și istoriografie literară, nu beneficiază încă de un statut al său de funcționare.

Revenind la problema paralelismelor editoriale, s-ar putea spune că niciodată o ediție critică nu se inaugurează fără să fie nevoie de ea. Întotdeauna se are în vedere răspunsul cel mai adecvat, cel mai corespunzător față de ansamblul normativelor politicii culturale din țara noastră.

În cultura românească, există în momentul de față două serii concomitente de valorificare a tezaurului creației lui Eminescu și anume : ediția de *opere complete*, începută în 1933 de Dumitru Panaitescu-Perpessicius, la Editura Fundațiilor Regale, continuată la Editura Academiei, actualmente alcătuită de un colectiv de la Muzeul Literaturii Române, și noua serie de *opere alese*, inițiată tot de Perpessicius, în colecția «Scriitori români», a Editurii pentru literatură — într-un moment cînd cealaltă serie fusese îngropată într-un noian de probleme, din care nu lipseau cele conjuncturale. Din 1978, sub titlul *Opere*, această din urmă serie a fost continuată de mine însămi, la Editura Minerva, după cum urmează : vol. IV, *Opere, Teatru* — original, 1978 ; vol. V, *Teatru* — traduceri, prelucrări,

---

* **Specificăm, și cu această ocazie, că observațiile formulate pe întreg parcursul discuțiilor aparțin în mod exclusiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, redacția își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de-abia în final (n.r.).**

1980 ; vol. VI, *Proza literară*, 1982. Am tipărit, în aceste volume, masive sectoare ale creației postume eminesciene, luînd ca sursă de bază manuscrisele și fondul de carte rară și periodice, aflate în patrimoniul Bibliotecii Academiei Române sau al Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, aducînd la cunoștința publică sute de file *inedite* — sau descifrate parțial și defectuos. Dificultățile ce țin de *datarea* de *lecțiunea bună (corectă), la locul ei din context*, fiind acelea despre care se știe și s-a vorbit îndelung la Eminescu, vor face mereu posibile și obligatorii revenirile, corijările, amendările de tot soiul. Cele două serii ale operei lui Eminescu, menționate mai sus, deși, cum spuneam, *concomitente, nu sînt paralele*, ele avînd altă schemă de organizare interioară și puncte de vedere diferite în unele probleme de transcriere și interpretare a faptelor de limbă. Creația dramatică, de factură lirică în ansamblul ei, datează, în cronologia operei, din aceeași perioadă cu începuturille poetice ale lui Eminescu, făcînd un corpus cu poezia propriu-zisă. Eminescu însuși, fie din lipsă de timp, fie conștient de lirismul poematic al propriei creații dramatice (scrisă deopotrivă în versuri), a desprins fragmente întregi din ansamblul proiectelor dramatice, prelucrîndu-le sau tipărindu-le ca poeme independente (poezie antumă), autodevorîndu-și, prin urmare, creația dramatică. *Mortua est !*, *Melancolie* și altele figurau inițial în proiectul dramatic *Mira ; Peste vîrfuri*, în *Bogdan Dragoș* etc.

Proza literară urmează, cronologic, acestor secțiuni.

Dacă, să zicem, tot în acest cadru, al «edițiilor paralele», se va pune problema unei noi ediții — care nu va putea fi decît *genetică și critică* în același timp — a operei călinesciene, aceasta va obliga, în momentul de față, la epuizarea, nici mai mult nici mai puțin, a întregii literaturi și culturi românești, la parcurgerea unei bibliografii de referință ale cărei contururi sînt inimaginabil de extinse. Din scrisori ne este cunoscută importanța pe care G. Călinescu o acorda materialului iconografic și «*citatelor caracteristice*» care «*au scopul de a scoate în evidență trecerea temelor*» de la un scriitor la altul (cf. *Scrisori către Al. Rosetti*, 1979, p. 135). Or numai verificarea citatelor, incluse în ceea ce Călinescu numea «*o adevărată antologie*» a literaturii românești, impune cumularea fondului mai multor mari biblioteci din țară.

O ediție care se vrea reflexul fidel al genezei complexe, stratificată pe cîteva decenii în timp, a *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, de pildă, nu se va putea realiza decît pe un dublu principiu al exhaustivității : *reproducerea riguroasă a tuturor variantelor, versiunilor* (anterioare și posterioare ediției princeps ; revederilor și corectărilor succesive, concomitente și cu noile achiziții documentaristice) și *datarea sistematică* a tuturor etapelor textelor. Cititorul va putea urmări simultan, în chipul acesta, retușările, corectările, schimbările de optică pe care autorul le-a operat consecutiv într-o permanentă preocupare față de propria-i operă — și să-și stabilească, dacă vrea, în coerența sa integralitatea absolută a operei. *Istoria literaturii române...*, «*carte vie*» și erudită în același timp — acea sinteză critică de «artă întemeiată pe document», pe care încă din 1936, în *Adevărul literar și artistic*, G. Călinescu o prefigura, pune ediției critice toate problemele *biografice* (ce țin de etapele elaborării ; prime tipăriri de capitole disparate ; însemnări diverse din scrisori și de jurnal ; erate publicate ; revizuiri de șpalți și pagini tipărite ; ansamblul tuturor revenirilor posterioare apariției), *bibliografice* și *textuale*. Operă de artă, roman al scriitorilor (cum este denumită) și sinteză erudită de vaste dimensiuni, *Istoria literaturii* impune editorilor trecerea unor examene dintre cele mai complexe. Nimic nu poate fi neglijat, trecut sub tăcere, față de voința, exprimată tot într-o scrisoare, datînd din 1948, din care reiese că autorul pregătea o nouă «ediție a *Istoriei literaturii* cu biografii și completări de erudiție» (cf. *G. Călinescu, Biobibliografie*, de Ion Bălu, 1975, p. 340).

Travaliu impresionat, pentru editor, demn întru totul de obiectul său !

Întrebarea care se pune este dacă fără bibliografia *G. Călinescu*, înfăptuită de Ion Bălu (care ar trebui adusă la zi și poate revăzută în privința unor reluări), fără edițiile critice ale scriitorilor incluși, fără volumele de scrisori și documente publicate, dar mai ales fără ediția realizată în 1982, de către prof. Al. Piru, se putea merge mai departe. În ediția tipărită în 1982 — de fapt, *a doua ediție de autor*, apărută postum, cum postum au apărut în 1965 și cele două volume (*Opere*, 12 și 13) ale *Operei lui Mihai Eminescu* —, au putut fi citite cîteva sute de pagini noi față de ediția princeps, reprezentînd (chiar dacă neduse pînă la capăt) *revenirile de autor*, integrate la locul lor în textul primei ediții, nedizlocate și discontinue cum ar fi arătat ca variante. Din acest punct de vedere, ediția

Piru reprezintă, fără îndoială, o etapă obligatoriu-necesară și al doilea important moment de referință pentru o viitoare ediție critică. Progresul realizat prin această ediție este chiar și sub aspectul strict textologic, considerabil.

În aceeași măsură, însă, din discuțiile și punctele de vedere exprimate pe marginea fiecărei noi tipăriri și a editării *Istoriei literaturii*, de data aceasta, ne deprindem a privi aceste realizări ca pe un *semnificant istoric*, ediția *unică* și *perfectă* nefiind decît un deziderat și un punct limită spre care se tinde în ideal, pe fundalul unor permanente mutații teoretice și științifice.

Marile opere au privilegiul că pot beneficia și au beneficiat în toate culturile importante și cu tradiție ale lumii de ediții succesive, pe măsura creșterii informației, perfecționării metodelor și uneltelor de lucru, recuperării întregului laborator al manuscriselor.

Aurelia RUSU

Folclor aromân grămostean, București, Editura Minerva, 1982, 378 p.

Sfîrșitul anului 1982 a adus iubitorilor de poezie populară o nouă și originală antologie : volumul Folclor aromân grămostean, *cu textele editate de N. Gh. Caraiani și N. Saramandu.*

Noutatea acestei culegeri constă în împrejurarea că este prima care cuprinde producțiile folclorice aparținînd unui singur grup, *cel al aromânilor grămosteni, grupul cu cea mai mare răspîndire în Peninsula Balcanică și, în același timp, cu cei mai mulți reprezentanți în România, unde grămostenii s-au stabilit între anii 1927—1943.*

O altă calitate a volumului este că el conține un material inedit, *cules direct de pe teren de-a lungul a aproape 45 de ani : în perioada 1937—1943, de la aromânii grămosteni din Bulgaria, de N. Gh. Caraiani, care a continuat strîngerea lui și după venirea aromânilor în România și așezarea lor în primul rînd în Dobrogea ; în perioada 1967—1980, de N. Saramandu.*

Cartea se adresează deopotrivă specialiștilor și publicului larg. Ea cuprinde o substanțială Introducere, *o* Notă asupra ediției, *o utilă* Bibliografie *și se încheie cu lista persoanelor de la care a fost cules materialul folcloric, cu o serie de fotografii deosebit de interesante pentru caracterul lor etnografic, și, în fine, cu un bogat glosar elaborat de N. Saramandu. Textele propriu-zise sînt clasificate în trei secțiuni, dintre care două, aproape egale ca număr de pagini (cca 100 fiecare), cuprind, pe de o parte,* Ghicitori, Proverbe și zicători, Blesteme și ocări, Expresii și sensuri figurate *și, pe de alta,* Obiceiuri la naștere, la căsătorie și la moarte; *partea centrală a culegerii, avînd peste 300 de pagini, este rezervată în mod firesc poeziei populare :* De dragoste și dor, De despărțire și înstrăinare, Umoristice, De păstorit și cărănărit, Haiducești și de lotri, Sociale și etnice, De jale și de război *și* Puntea din Larise.

Chiar și din această rapidă prezentare a sumarului volumului se poate observa felul de viață specific, ca și structura psihică a colectivității studiate. Viața păstorească este exprimată și printr-o serie de cuvinte proprii, explicate la p. XIX, de ex. : celnic *„mare proprietar de turme de oi“,* fălcare *„colectivitate de păstori“,* călivă *„locuință pentru păstori“ etc. Am amintit aceste cuvinte specifice nu numai pentru că ele se referă la o sferă de viață proprie aromânilor grămosteni, dar și pentru că, neavînd un corespondent în româna literară, nu au fost «transpuse», ci lăsate în aromână. În acest sens, se cuvine a fi lăudat efortul lui N. Saramandu — căruia i-a revenit sarcina transcrierii științifice a materialului — de a echivala toate textele în româna literară, în scopul de a le face accesibile unui cerc cît mai larg de cititori. De subliniat, de asemenea, grija pentru a se păstra, atît cît a fost posibil, ceea ce reprezintă particularitățile prozodice ale textelor : ritmul, numărul de silabe, chiar unele rime ; aici trebuie observat că, filologic vorbind, ideal ar fi fost ca pe lîngă textul în aromână și cel liber în româna literară, să se fi dat și o transpunere «literală», deci fără eforturi privitoare la prozodie, dar care să echivaleze foarte exact textul original.*

Uneori, din dorința de a se reliefa valorile artistice ale textelor originale, traducerea a fost mai liberă, ca în versurile următoare (p. 326) :

Mirî lai ș-mirî corbî,
Ți ngripseai ahîntu slabŭ,
Ti Halciulŭ alu Hagi Grasŭ ?
Chiru lailui pandilosŭ...

Blestemate ursitoare,
De ce-ați scris așa rău, oare,
Pentru Mihai Hagi Gras ?
Fără turme a rămas...

De obicei însă, «transpunerea» este nu numai exactă, de exemplu soțul *devine în limba română literară „ortac", vreare — „dragoste" sau „dor", după împrejurare, aspunemŭ — „să povestim", ci chiar expresivă : numele propriu (al localității din sud-vestul Bulgariei)* Samocov *este redat prin plasticul „pîrnaie" ; bunî dzîua prin sugestivul „bineț e", sau, pentru a lua un text mai larg (p. 155) :*

Caprîli și oili a meali — Oi și capre, așa deodat'
Luarî tuti ta sî-și featî. — Se porniră pe fătat.

Calitățile estetice ale textelor reproduse sînt evidente în fiecare dintre secțiunile volumului. De exemplu, fata iubită este închipuită ca o porumbiță sau ca un lujer, flăcăul este chipeș, frumos ca un porumbel. Din poeziile de dragoste selectăm numai două, caracterizate prin figuri de stil delicate, de o mare gingășie, pe care le reproducem în transpunere în limba literară : «— Tu, fată codană, / Spune-mi cum te cheamă. / — Tu — soare, eu — luna, / Ne-om face cununa, / Că ne potrivim, / Neamul îl cinstim.» *(p. 129) ; sau :* «Vrajă au verzii-ți ochișori, / Dimineața cînd te scoli, / Mă ascund ca să-i prevsc, / Îngere, mult te iubesc. / Cînd mergi seara la fîntînă, / Cu ulcioarele în mînă, / Pui în cînt toată puterea, / Tu, gură dulce ca mierea. / De mărgele un șirag / Ți l-aș pune-n păr, de drag, / Căprioară — cap stărnut, / Cu doi galbeni prinși la gît.» *(p. 153).*

Poeziile sociale ilustrează o serie de probleme care frămîntau pe aromâni : «— Ciobănaș cu plete lungi, / Lînă strungă de ce plîngi ? / — Plîng, jalea mă copleșește, / Căci satu-mi se risipește. / Toți armânii au plecat» *(p. 323).*

Ghicitorile scot în evidență posibilitatea aromânilor de a defini inefabilul, de exemplu : «Umblă prin tot locul, / Din loc nu se mișcă (Mintea)» *(p. 15) ;* «Nici ochiul îl vede, / Nici mîna-l cuprinde, / Cîntarul nu-l cîntărește (Sufletul)» *(p. VII), sau de a crea imagini proaspete, pline de frumusețe :* «Șade într-un schit / Șarpe tolănit, / De cai albi păzit (Gura, limba și dinții)» ; Suflet n-are, suflet ia (Glonțul)» *(p. 5). Versurile :* «Primăvara va veni, / Copacii vor înfrunzi / Și din nou tineri veți fi, / Numai tinerețea mea / Nicicînd nu s-o întruna», *amintesc de motivul poetic din* Revedere *de Eminescu, așa cum cu justețe se observă în* Introducere *(p. XI).*

În mod natural, unele texte sînt identice cu cele cunoscute din folclorul dacoromân. De exemplu, dintre proverbe și zicători sînt comune : Brînză bună-n burduf de cîine, Corb la corb nu-și scoate ochii, A băgat-o pe mînecă ; *altele prezintă mici modificări în raport cu proverbele din dacoromână :* Cine scoate cuțit, de cuțit o să piară *(în dr.* sabie), Ce faci, aceia să tragi *(dr.* după faptă și răsplată) ; *în fine, alte proverbe de o mare plasticitate pot găsi mai greu un corespondent exact în dr. :* Boala vine cu sacul, și pleacă prin gură de ac, *sau :* Unde sînt două cumnate, vasele rămîn nespălate, Pistolul stricat nici pe purice nu-l sperie. *Considerăm că, pentru a veni în întîmpinarea cercetătorilor ulteriori, ca și pentru a sublinia singularitatea unor proverbe etc., nu ar fi fost lipsit de interes ca cele specifice grupului grămostean să fi fost tipărite cu un alt corp de literă.*

Un loc aparte îl au, în clegerea discutată, blestemele și ocările care apar aici pentru prima dată (în antologiile anterioare ele neflind inserate). Autorii au culeș și reprodus circa 600 de imprecații de o rară expresivitate și virulență, care ne amintesc de «blestemele» lui T. Arghezi ; iată, spre exemplificare, cîteva : Să ți se umple gura de bășici ; Mămăliga să te opărească ; Voce de măgar să ai ; Datoriile să te mănînce ; Brațul să-ți secе *(p. 63) ;* Rochia să-ți rămînă neîmbrăcată *(p. 73) ;* Iarbă pe față să-ți crească ; Să n-ai parte de meserie *(p. 75) ;* Brînduș e să nu miroși *(p. 77). Blestemele culminează cu :* România să nu o vezi cu ochii *(p. 63), dorința de a ajunge în România fiind visul a generații și generații de aromâni...*

Menită să evoce un mod de viață propriu — pînă nu de mult al unei colectivități caracterizate prin conservatorismul său —, culegerea de față are darul de a face cunoscute adevărate comori ale sufletului aromânesc ; ea conturează profilul de grup *al unor oameni înzestrați cu deosebite calități : hărnicie, dîrzenie, simț estetic și al umorului, spirit de dreptate, forță morală, înțelepciune, noblețe, demnitate ; în același timp, această antologie face posibilă, pentru specialiști, compararea, pe de o parte, între folclorul balcanic și cel aromân și, pe de alta, între folclorul aromân și cel dacoromân, deschizînd un cîmp larg de cercetare.*

Florica DIMITRESCU

PRIMIM

În spiritul documentelor programatice de partid, înțelegîndu-și menirea de a sluji adevărul științific și de a contribui — potrivit specificului său — la dezbaterea și elucidarea tuturor problemelor privind literatura națională, în tot ce are aceasta mai valoros, profund și peren, revista noastră va găzdui, în cadrul rubricii de față, orice punct de vedere animat de bună-credință și probitate profesională, venit fie din partea cititorului obișnuit, fie din partea specialiștilor. În acest sens, publicăm acum două intervenții de factură diferită : una, semnată de reputatul sociolog Henri H. Stahl, ce răspunde unor obiecții aduse volumului său de Eseuri critice ; cealaltă îi aparține lui Mircea Martin și este un ecou la ancheta privind Vocația europeană a culturii române, apărută în nr. 2/1983 al revistei noastre, text axat în principal pe coordonate de ordin practic, dar care se înscrie în consecința firească a opiniilor teoretice exprimate cu acel prilej. În ce privește răspunsul lui H. H. Stahl, redacția noastră își păstrează nealterată obiectivitatea, dorind — nici mai mult, dar nici mai puțin — să inițieze o analiză științifică, sobră și temeinic argumentată, a problemelor fundamentale aflate în discuție. (N.R.)

NOTĂ DESPRE VALORIFICAREA TRADIȚIILOR NOASTRE CULTURALE

Unele articole apărute în revistele *Luceafărul* și *Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului* privind volumul de *Eseuri critice* despre cultura poporului românesc, editat în 1983 de editura Minerva, prin trunchierea textului, aruncă o lumină falsă asupra cărții. Sînt acuzat pe nedrept că denigrez două personalități ale culturii noastre, tulburînd astfel acțiunea de revalorificare a literaturii române antebelice. Semnatarii articolelor consideră, ignorînd polemica de idei și optînd pentru atacul la persoană, că sînt rămas tributar concepției *proletcultiste* din perioada 1951! Profundă eroare! Nici un om de cultură, după opinia mea, nu poate fi împotriva repunerii în valoare a marilor noastre tradiții culturale. Socotesc însă că lucrul acesta trebuie făcut cu discernămînt, din unghiul materialismului istoric și dialectic.

Astfel, Lucian Blaga este, fără îndoială, așa cum afirm în lucrarea mea, un mare poet și ca atare apreciez ca salutară atît republicarea operei sale literare, cît și difuzarea sa în tiraje fără precedent. Dar Lucian Blaga este un tot atît de mare și de original filozof? * Ca sociolog de orientare marxistă nu pot susține aceasta. Am deplina convingere că nici un sociolog, în trecut și cu atît mai mult astăzi, nu poate fi de acord cu filozofia lui Blaga, atîta vreme cît aceasta propune, în locul unei analize științifice a culturii noastre populare, o analiză „abisală" a „subconștientului". Mai mult încă, filozofia lui Blaga neagă, din păcate frecvent, utilitatea oricărei cercetări științifice făcută pe căile raționamentelor clare. Cei care astăzi admit în totalitatea ei filozofia lui Blaga, denotă abdicarea de la criteriile *științifice* ale valorificării moștenirii literare. În privința filozofiei lui Blaga, să fie greșite aprecierile din *Dicționarul filozofic* apărut la Editura Științifică ? De asemeni, considerațiile esteticienilor noștri marxiști ?

L-am criticat, de asemeni, pe Mircea Eliade pentru că și el contestă oamenilor de știință dreptul de a se atinge de problema culturii populare, despre care susține tranșant că nu ar avea căderea să se ocupe decît teologii și filozofii religiilor. Încă d n 1936 am avut o atitudine critică față de filozofia lui Blaga (ca și D. D. Roșca) la apariția *Eonului dogmotic*, cînd am publicat o serie de studii în apărarea drepturilor sociologiei de a se ocupa de problemele culturii rurale. Am republicat aceste studii în 1983 și fiindcă în ultima vreme am întîlnit înclinația de a se discuta, chiar în paginile presei noastre, ceea ce însuși filozoful a contestat. Este cu totul ciudat ca astăzi,

---

* Părerea noastră este că — da !, însă nu aceasta este problema pe care o ridică aici sociologul H.H. Stahl *(N.R.)*.

de pe poziţiile gîndirii materialist dialectice, opera filozofică a marelui poet să fie interpretată ca raţionalistă, cînd se situează sub semnul metafizicii, cu numeroase accente mistice. Consider de-a dreptul curioasă această optică în valorificarea operelor filozofice elaborate în perioada interbelică.

Retipărirea tuturor operelor lui Blaga este întru totul oportună, însă cu precizarea valorii reale a filozofiei lui. E regretabil că au putut apărea în ultimii ani o serie de articole şi studii de proslăvire a părţilor negative din opera sa.

Împotriva acestei reveniri la suprafaţă a unor mentalităţi anti-ştiinţifice, am încercat să aduc argumente în *Eseurile* mele. Am făcut-o cu buna ştiinţă a riscului pe care mi-l asum, şi de pe poziţiile materialist dialectice.,

Henri H. STAHL

O PLEDOARIE FIREASCĂ

Se discută încă la noi despre şansele de universalitate ale literaturii şi culturii naţionale. Discuţia e cu atît mai aprinsă cu cît problema pare mai insolubilă în datele ei fundamentale. Ne putem muta mai în centrul Europei, putem fi, dintr-o dată, peste o sută de milioane, putem invoca universităţi autohtone fondate acum mai bine de 600 de ani ?

Poziţia centrală, vechimea şi chiar mărimea unui popor condiţionează totuşi — pe drept sau pe nedrept — universalitatea culturii lui. Or, în aria culturală de care vrem să ţinem, poziţia noastră rămîne, vrem, nu vrem, marginală, vechimea noastră trebuie măsurată după criterii speciale (vezi Călinescu), iar în ordine numerică — oricît de mare va fi fiind creşterea din ultimii ani — contăm încă printre popoarele mici.

Dar handicapul cel mai însemnat îl constituie — toată lumea o ştie — circulaţia strict naţională a limbii române. Inutil să observăm cît datorează o mare cultură unei limbi de circulaţie şi de autoritate. Încă mai inutil şi mai trist este să constatăm cît din această autoritate a fost cucerită prin mijloace exterioare culturi şi literaturii, prin intruziune politică şi expansiune militară. Un singur exemplu, dintre altele, uşor de găsit mai devreme sau mai tîrziu : pentru toată Europa, Baudelaire este întîiul poet al modernităţii, însă nu e sigur că ar fi fost recunoscut ca atare dacă terenul recepţiei lui n-ar fi fost pregătit sau , mai exact, cucerit în prealabil. Cu tot riscul de a şoca, voi spune că afirmarea lui pe plan universal nu e străină de abnegaţia tîmpă a caporalilor lui Bonaparte. Desigur, aceştia n-aveau cărţi în raniţe şi în nici un caz n-aveau cum să aibe cărţile lui Baudelaire, care se năştea abia în 1821. Expansiunea napoleoniană a contribuit însă masiv la răspîndirea limbii franceze în primul rînd şi apoi a autorilor clasici şi iluminişti. Fără o asemenea pregătire, destinul spectaculos al Florilor răului *e greu de conceput. Nimeni nu contestă, desigur, geniul lui Baudelaire ori al altor mari poeţi francezi ; în reputaţia lor intră, însă, hotărît, şi componente extraestetice.*

Răspîndirea unei limbi este o premisă sigură în răspîndirea literaturii pe care o poartă, iar în ce priveşte poezia, condiţionarea e mult mai strictă.

La toate aceste circumstanţe nefavorabile pentru noi, se adaugă — şi poate nu întîmplător — caracterul preponderent liric *al literaturii române, ilustrată de artizani străluciţi care exploatează inepuizabilele resurse de formec ale limbii înseşi, perseverînd în efecte greu traductibile. Înclinaţia spre* pitoresc *a prozatorilor noştri — chiar şi a celor mai puţin importanţi — constituie un alt element de natură să îngreuneze traducerea şi, oricum, să-i restrîngă semnificaţia.*

Iată tot atîtea obstacole în calea unei mai largi difuziuni şi, implicit, a unei rîvnite universalităţi. Situaţia nu poate fi desigur esenţial alta în alte ţări europene, vorbind limbi de circulaţie restrînsă. Nu ştiu în ce măsură o asemenea problemă

mai agită spiritele acolo, cert este că unele dintre ele au avut şansa de a sparge demult cercul de ignoranţă prin forţa cîtorva personalităţi. Mă gîndesc la reputaţia postumă a lui Kierkegaard, la Ibsen, la Strindberg, cel neiubit de suedezi, la Sienkiewicz, la Seferis, etc. În muzică şi în plastică intrarea în concursul general e mult uşurată şi lista afirmărilor în acest plan e infinit mai largă. Îi avem şi noi aici pe Enescu şi pe Brâncuşi ca prezenţe compensatoare. Dar în literatură ?

Eminescu e departe de a fi cunoscut şi recunoscut cum trebuie. El nu e numai «ultimul romantic» al Europei ci unul din marii ei romantici, contemporan în absolut cu Hölderlin şi la fel ca acesta obsedat de clasicităţi. Macedonski e un inovator ignorat al tehnicii poetice moderne : traducerile proprii în franceză n-au stîrnit însă ecoul scontat. Oricum, el e unul dintre puţinii autori de la noi care au încercat, chiar dacă fără succes, o asemenea soluţie.

Premisele consacrate de tradiţia noastră în ce priveşte asimilarea valorilor universale sînt, fără îndoială, rodnice şi fructificabile în continuare de pe noi poziţii. Nu acelaşi lucru cred, însă, că se poate spune despre confruntarea pe plan internaţional. Scriitorii noştri, în majoritatea lor au primit sugestii străine, dar şi-au aprofundat mesajul într-o exclusivitate naţională, arătînd indiferenţă, de multe ori sinceră, faţă de eventualitatea unei confruntări mai largi. Alţii, mai puţini la număr, s-au expatriat, continuînd să scrie într-o limbă străină. Traiectoria lor ulterioară nu este însă independentă de începuturile româneşti şi ca atare nu trebuie să ne rămînă străină. Astfel, dacă am avut în Urmuz un suprarealist (bineînţeles, ignorat) înainte de suprarealism, întemeietorul recunoscut de această dată al dadaismului rămîne Tristan Tzara. B. Fundoianu, poetul pseudobucolic fascinat de Rimbaud şi de Arghezi şi unul din spiritele critice cele mai avizate ale epocii, devine Benjamin Fondane, autor al lui Ulysse *şi deschizător de drumuri în exegeza poeziei moderne. Translaţia lui şi a altora în cultura franceză verifică printr-o comparaţie implicită nivelul de atunci al culturii româneşti. Mai aproape de noi, Eugen Ionescu şi Emil Cioran, cel din urmă admirat de francezi nu numai ca eseist şi filosof, dar şi ca stilist.*

Dar, acestea rămîn soluţii şi succese individuale. În literatură şi în artă ele nici nu pot fi altfel. Pe noi ne interesează, însă, acum problema în principiu.

Desigur că, o confruntare creatoare are loc mai întîi în interiorul unei culturi naţionale, dar ea poate şi trebuie să fie extinsă în cadrul unui concurs internaţional de valori. Pentru aceasta, iniţiative mult mai ample şi mai sistematice s-ar cere luate, astfel încît literatura noastră în ansamblu să profite cu adevărat de îndrumarea centralizată. Este nevoie de multă generozitate, de pasiune, de imparţialitate, de o imparţialitate pasionată. Şi, înainte de orice, de competenţă. Nu se poate angaja traducerea unei cărţi sau deschiderea unei săli de expoziţie numai pe baza unor declaraţii de simpatie şi bunăvoinţă. Arta şi cultura implică şi ele o cantitate de muncă, de efort superior, calificat ori auxiliar, care se cer retribuite. Iar dificultăţile propriu-zise apar abia după constituirea unei asemenea „rampe" de lansare.

Căci operaţia de lansare pe o „piaţă" străină este anevoioasă şi delicată cît se poate. E nevoie de prospectarea acelei „pieţi", adică de cunoaşterea tradiţiei şi a tendinţelor actuale, apoi de confruntarea lor cu ceea ce putem să oferim. De aici, selecţia *care se impune, o selecţie ale cărei criterii trebuie să împace într-un fel absolutismul valorilor cu relativismul şanselor de reuşită. Mai ales în acest plan ne lovim de contradicţii între valoare şi succes, contradicţii pe care le putem, din păcate, ilustra cu destule opere româneşti de primă mărime, mai vechi sau mai recente, a căror traducere nu a stîrnit ecoul scontat. Unele au fost traduse mult prea tîrziu, altele, deşi contemporane, au fost resimţite ca întîrziate. Acestea nu sînt singurele explicaţii ce pot fi date. Teoria modernă a receptării poate fi pusă aici din plin la contribuţie, iar „orizontul de aşteptare" nu trebuie niciodată ignorat.*

După selecţia operelor susceptibile de a fi traduse se pune problema calităţii *traducerii. Altă cale de afirmare decît traducerile în limbi de mare circulaţie neexistînd, acestea trebuie să-şi piardă caracterul întîmplător şi conjunctural, să fie încredinţate unor cunoscători avizaţi, care au făcut deja dovada priceperii şi a talentului lor. Dealtfel, traducătorii cu adevărat competenţi şi talentaţi ştiu ei înşişi ce să aleagă — în funcţie de răsunetul scontat în ţara lor, nu în funcţie de eventualele recompense româneşti (care e bine să existe). Dispunem de valori lite-*

rare pe deplin competitive, cum se zice, așa încît este inadmisibil să le lăsăm pe seama celui dintîi binevoitor interesat să facă din acest act de cultură un pretext pentru turism ori pentru savori oenologice. Dacă avem pe mulți din marii poeți ai lumii în românește, în versiuni mai mult decît verosimile (nu o dată întrecîndu-și chiar modelul), putem pretinde același tratament pentru marii noștri poeți de ieri și de azi. Trebuie să pregătim, însă, condițiile pentru ca această reciprocitate să devină posibilă.

Rezultatele de pînă acum sînt departe de a ne putea satisface. Antologii convenționale, cu numele distribuite după o ierarhie arbitrar-subiectivă ori administrativă și nu valorică, nu au cum să se impună atenției atît de dispersate a publicului străin. Și, cu atît mai puțin, criticii. Există, desigur, și titluri românești importante, bine traduse și relativ cunoscute, există cel puțin o bună antologie de poezie, cea publicată de Marin Mincu în Italia, există excelente traduceri în Iugoslavia, unde foarte înzestratul și inimosul Adam Puslovič a izbutit să-l lanseze pe Nichita Stănescu și să impună gustul pentru poezia română contemporană. Dar în ansamblu toate acestea reprezintă prea puțin în comparație cu ce au realizat alte țări din zonă. Și este, în orice caz, prea puțin față de nivelul literaturii române de azi, față de locul pe care ar merita să-l ocupe în contextul literar european. O strategie globală ar fi de conceput pe acest plan, o înaintare organizată și nu improvizată. Ceea ce nu înseamnă că relațiile personale ale scriitorilor sînt de disprețuit, dimpotrivă, ele trebuie înmulțite și întărite. E nevoie de un efort îndelungat și concertat, nu de o rezolvare funcționărească. O politică inteligentă și consecventă a traducerilor și a colaborării cu edituri străine (ediții în comun, facilități reciproce, etc.) și-ar dovedi în timp eficiența. Librării românești în cîteva capitale europene (unde există librării poloneze, maghiare, etc.) ar reprezenta cadrul absolut necesar pentru un asemenea schimb de valori spirituale (nu numai literare) și garanția unei difuziuni internaționale pe care cartea românească o merită.

Un alt element de perspectivă deosebit de important, dar, din păcate din ce în ce mai neglijat, îl reprezintă lectoratele de limbă română *existente încă în unele universități europene și care reunesc destui iubitori și cunoscători ai culturii noastre. Din rîndurile lor se vor putea recruta mai tîrziu traducătorii literaturii noastre contemporane și, în genere, propagatorii valorilor românești.*

Toate aceste deziderate au de ce să pară la ora actuală utopice. Le-am formulat, totuși, în speranța că se va înțelege că niciodată cultura n-a rămas datoare și că rezonanța ei a depășit întotdeauna conjunctura de care inițial a depins. Prestigiul unei țări poate fi apărat și consolidat cu armele spiritului. Cuceririle pe tărîm cultural și artistic sînt — omenește vorbind — definitive.

Mircea MARTIN

O COMPLETARE

În numărul precedent al acestei reviste am publicat textul unei satire versificate din sec. al XVIII-lea din ms. B.A.R. *1414* (1783), copiat de Răducanu logofăt za divan. În ms. B.A.R. *3806*, f. 103v—113r, se păstrează o versiune mai veche (ante 1748) a aceleiași satire, copiată de erei Ghinea Stanovici Voinescu, nepot al episcopului Damaschin al Rîmnicului, și atribuită (v. f. 104 r) diaconului Petru Jibleanul. Fiind anterioară versiunii lui Răducanu logofătul și oferind posibilitatea unor lecțiuni mai bune pentru o serie de pasaje incoerente din copia lui Răducanu logofătul, ea ar fi meritat desigur, mai degrabă decît aceasta din urmă, să fie tipărită. Pînă atunci îi reproducem în această notă titlul *(Învățătură de obște către tot omul cel ce nu-ș ia seama vorbii, ce vorbește sau ce gîndește)*, menționînd că, deși paternitatea asupra acestui text rămîne discutabilă și în cazul menționării diaconului Petru Jibleanul ca autor, cum fusese și în cazul lui Răducanu logofătul, se poate considera totuși că scrierea aceasta reprezintă o compunere literară originală românească din sec. al XVIII-lea.

Mihai MORARU

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Nicolae Balotă, *Mapamond literar,* Editura Cartea Românească, 1983, 480 p.

Curiozitatea lecturii unor cărţi de pe toate meridianele globului şi din toate etapele de dezvoltare a culturii ni se pare că reprezintă în epoca noastră un fenomen foarte firesc. Cititorul contemporan, cu adevărat devotat lecturilor literare, nu-şi mai poate cantona interesul doar la unele cărţi din vatra sa de existenţă. Omul din epoca noastră este invadat de informaţii pe care le receptează pe cele mai diverse căi de comunicare. Cărţile literare din America latină, din Canada sau Japonia, din antichitatea orientală şi greco-latină, din perioada Renaşterii şi din secolul XX nu mai constituie un secret pentru nici un cititor dornic să-şi deschidă conştiinţa spre marele muzeu al literaturii din toate timpurile.

Dacă în vremurile mai îndepărtate un savant erudit era fericit să poată medita pe marginea cîtorva sute de cărţi, pe care avea tot răgazul să le asimileze în mod profund, astăzi orice cititor ştie că în fiecare an apar în lume cîteva mii de opere literare ce nu pot fi parcurse nici într-o viaţă extrem de îndelungată şi fericită. Cititorul contemporan, atunci cînd nu este orientat de anumite preocupări precise într-o anumită direcţie, este obligat de timpul său de lectură, ca şi de unele preferinţe, la unele opţiuni care-l fixează doar în cîteva zone de informaţie din marea hartă culturală a lumii.

Dacă aceasta este ipostaza unui cititor obişnuit şi diligent, starea criticului şi a istoricului literar este supusă unor comoţii intelectuale şi mai mari, rezultate nu atît din opţiunile lor pentru unele cărţi, ci din actele obligatorii de renunţare, de acomodare cu ideea că numeroase valori ale culturii vor rămîne pentru el nişte texte veşnic necunoscute. Se ştie, doar, că actele de curiozitate intelectuală ale cărturarilor români din toate vremurile au fost imense. Lecturile lui N. Iorga, Ovid Densuşianu, Paul Zarifopol, G. Călinescu, Tudor Vianu, Mihai Ralea, Lucian Blaga, Mircea Eliade, etc., au fost extrem de intense şi variate. Adevăraţii constructori de cultură erau de mult timp conştienţi de faptul că marile opere nu se pot realiza fără o informaţie uriaşă, transformată în marile scrieri de sinteză cu care a fost înzestrată şi cultura română, în diferitele ei etape de dezvoltare. Cărturarii români au ştiut că numai o fericită fuziune dintre naţional şi universal poate aduce în viaţa intelectuală a unei ţări acel spirit firesc de echilibru menit să statueze valorile în modul cel mai credibil.

Această fericită tradiţie a enciclopedismului românesc creator a fost continuată şi în epoca noastră. Unul dintre exponenţii săi cei mai reprezentativi de azi este Nicolae Balotă. Autorul amplei lucrări *Lupta cu absurdul*, ca şi al monografiei despre *Opera lui Tudor Arghezi* se mişcă la fel de bine pe planul marilor sinteze de istorie şi critică literară, ca şi în spaţiul cercetărilor analitice mai restrînse de tip monografic. Dar nu se poate trece cu vederea faptul că Nicolae Balotă este un ingenios autor de eseuri, concepute însă în aşa manieră încît ele să se situeze într-o zonă de interferenţă dintre critică şi creaţia literară. Ceea ce caracterizează cu precădere arta eseistică a lui Nicolae Balotă este manipularea unui imens registru de informaţii proiectate pe un spirit de receptare caracterizat printr-o puternică amprentă afectivă. Pe măsură ce debitul informaţional din unele culegeri de eseuri realizate de Nicolae Balotă scade, autorul sporeşte cadrul citării situaţionale prin apelul făcut la memoria timpului afectiv.

Considerăm că cel mai elocvent volum de eseuri conceput de Nicolae Balită, în acest sens, este *Mapamond literar*. Cartea aceasta ni se pare semnificativă pentru faptul că pune în lumină un cititor fericit. Criticul nu face apel la nici o grilă

de lectură, nu urmărește în cărțile citite anumite teme predilecte, nu își propune de asemenea decît arareori să justifice anumite valori estetice sau să se distanțeze cu o eleganță ușor edulcorată de anumite texte. Dintr-un imens muzeu literar autorul se oprește în primul rînd la acele cărți de care îl leagă amintiri mai vechi, provenite din lecturile adolescentine, ca și evocarea locurilor în care au trăit anumiți scriitori, coincidență sentimentală tîrzie cu un mod de gîndire străvechi, reactualizat de un anumit comportament actual.

Referindu-se la *În căutarea timpului pierdut*, autorul scrie copleșit de o vădită duioșie. *«Lacrimile pe care nu le-am plîns niciodată, dar pe care le-am simțit șiroind, pe dinăuntru, arzîndu-ne, înecîndu-ne, ar trebui un nume pe care să-l dăm acestor nevăzute... Sînt foarte puține cărțile pe care, recitindu-le, să simți nodul acela gîtuindu-te.»*

Critică de identificare vor spune unii. Nu, eu sînt înclinat să văd în această confesiune un simplu și fericit act de duioșie, suscitat de relectura unei opere iubite. Memoria afectivă a autorului deshumează opere străvechi din literatura Egiptului antic, scrierile lui Cicero și Horațiu, poezia arabă preislamică. Ea surprinde masca lui Molière, spiritul baroc de aventuri și intrigă al cardinalului de Retz, liantul cuvintelor din gîndirea stoică a lui Montaigne, care se aude altfel în secolul lui Pascal. Uneori, tipul acesta de lectură fericită care nu țintește cu anticipație nicăieri, pune în lumină portretul moral, capabil să releve reflexele sale în creația artistică. Jurnalul lui Tolstoi, de pildă, îi permite autorului să descifreze o natură rebelă, care-și impune cu tenacitate bariere de manifestare. Omul este astfel deosebit în toate mărturisirile tolstoiene, evident omul obsedat de adevăr. *«Toate aceste planuri de reformă etică, de amendare a propriului comportament, urmat de mărturisirea jalnică a eșecului, a căderii, manifestă zădărnicia unei mari naturi ce se vrea pusă în chingi.»* Este evident cum, pornind de la crezul elocvent al unui scriitor celebru, Nicolae Balotă năzuiește să descopere comportamente umane cu un grad mai mare de generalizare.

Criticul român nu este excedat de curiozitatea biografică, așa cum s-a întîmplat adeseori cu Sainte-Beuve. Dar cînd incizia în biografie apare ca o necesitate stringentă, autorul este obsedat de anumite enigme excepționale din viața unor oameni de litere. Dar o întrebare obsedantă nu se încheie în mod obligatoriu printr-un răspuns tranșant. Interogațiile despre motivația renunțării premature a lui Rimbaud la literatură nu fac decît să sporească misterul din conștiința cititorului, dar nu să-l elucideze.

În *Mapamond literar*, Nicolae Balotă nu își mai propune să instruiască publicul prin remarcabila sa erudiție. Ne găsim, de fapt, în fața unei culegeri de eseuri, concepute ca un îndelungat act de reflecție pe marginea unor cărți, meditația căpătînd în cele din urmă o colorătură afectivă. În acest fel se comportă Nicolae Balotă față de toți scriitorii pe care îi evocă aici. O idee care tinde spre eternitate la Valéry, în gîndirea critică, o zare ce tulbură conștiința contemporanilor la Ted Hughes, o obsesie a numirii lucrurilor la Hilde Domin, o mișcare artistică prin care se modifică modul de gîndire în artă, cum este expresionismul, etc., reprezintă detalii ideatice sau sentimente prin care Nicolae Balotă intră în universul unei opere literare, propusă cititorului ca un obiect de adeziune. De aceea *Mapamond literar* nu este atît un jurnal critic de idei, conceput în maniera obișnuită a autorului, ci un *jurnal de conștiință*, scris cu evidente daruri literare.

Romul MUNTEANU

Ileana Hogea-Velișcu, *Dicționar al literaturii chineze clasice și moderne*, Editura științifică și enciclopedică, 1983, 278 p.

Dicționarul literaturii chineze clasice și moderne vine ca o completare necesară a traducerilor din literatura chineză efectuate cu multă pasiune și răbdare de Ileana Hogea-Velișcu. Oferind cititorului român un instrument de lucru pentru înțelegerea simbolurilor care abundă în literatura chineză, el dă totodată o imagine clară asupra vieții și activității literare care s-a desfășurat și se desfășoară pe un tărîm considerat legendar.

Pe lîngă meritele-evidente, incontestabile — ale acestui dicționar, ar fi de semnalat, totuși, unele deficiențe, inerente, desigur unei munci de pionierat. A nu observa aceste deficiențe, a nu le analiza obiectiv — cu tot respectul pentru o lucrare de atare anvergură — în-

seamnă a desconsidera efortul întru totul lăudabil al Ilenei Hogea-Velişcu.

După cum mărturiseşte în prefaţă autoarea, dicţionarul încearcă o prezentare atît a scriitorilor, cît şi a termenilor literari de bază, precum şi a simbolurilor folosite în literatura chineză. Din această cauză, la prima vedere dicţionarul nu pare a se supune vreunei ordini logice, ci apare ca un supărător mozaic, în care se află laolaltă scriitori, fructe, flori, frunze şi animale a căror prezenţă nu se justifică în profilul lucrării) şcoli literare, dispuse, ce-i drept, alfabetic, dar care au darul de a-l nedumeri pe cititor. Să ne oprim, la întîmplare, la pag. 16 : aici găsim explicarea unor cuvinte compuse : *beiqu* (în original : *bei qu, bei xi, bei zhi, beixi, beizhi)* alături de un nume de cărturar : *Bi Yuan.* Este, deci, un dicţionar de cuvinte compuse, de autori sau de curente literare ?

De multe ori se dau explicaţii prea amănunţite care nu prezintă un interes special pentru opera literară a unui autor, ca de pildă : *Xie Chao Shuan* (pag. 222) *«specialist în pedologie şi ameliorări, cu vaste cunoştinţe în domeniul construcţiilor civile şi al drenării apelor. Scrie versuri optimiste, frumoase.»* Nu aflăm, prin urmare, nimic relevant în ce priveşte activitatea sa literară.

La pag. 226 găsim etimologia cuvîntului *costum* (format din *xi* «spectacol», «teatru», yi «îmbrăcăminte»), după care explicaţia continuă : «mai mult decît vocea *(shengyin),* gestica *(kefa),* machiajul *(tumian),* etc., ca mijloace prin care actorul *(xizi)* îşi compune rolul *(juese),* costumul său este receptat de public de cum apare pe scenă *(xitai)»*... Explicaţia despre costum se întinde pe trei coloane, în schimb despre unele din capodoperele literaturii chineze se spun numai cîteva cuvinte (ca de pildă Cao Xue-qin, *Visul din pavilionul roşu),* iar altele nici nu sînt măcar amintite, cum ar fi *xixiang ji (Istorioare din pavilionul de apus)* de Yuan Shen din dinastia Tang, capodoperă continuată în dinastia Yuan de Wang Shi-pu şi care este prima operă ce iese din canoanele rigide ale literaturii acelei vremi.

Autoarea încearcă o grupare parţială a marilor cărţi ale literaturii chineze (vezi *Cartea cîntecelor, Cartea despre armonia întunericului,* p. 26, *Cartea despre morală, Cartea edictelor,* p. 27, *Cartea munţilor şi mărilor, Cartea schimbărilor,* p. 28, *Cărţile de bambus* p. 29) făcînd aici o derogare de la înşirarea alfabetică a termenilor deci nu după limba chineză ci după titulatura lucrărilor în limba română ; de altfel scăparea intervine — la fel de nejustificat — şi în cazul unor curente literare (v. p. 187) sau a unor melodii pe care se cîntau anumite poeme (v. p. 21, 171 ş.a.).

Din domeniul poeziei, autoarea ne dă foarte multe informaţii atît despre creaţia literară a unor scriitori cît şi despre formele de poezie cum ar fi *gongci,* «poezie cîntată, de Curte»... *«fu»,* poem narativ, *ci,* «poezie clasică, populară şi cultă scrisă în metru de 4 picioare *(siyan)»* specifică Ţării Chu, dinastia Zhou, perioada Statelor combatante (unele detalii nu sînt esenţiale).

Absenţa informaţiilor despre unele lucrări monumentale este inexplicabilă. Marea Enciclopedie chineză, *Yong Le,* în *23.937* vol., care a fost terminată în 1403 şi la a cărei redactare au participat peste trei mii de specialişti, ar fi furnizat un bogat material bibliografic. Astfel poate că unii scriitori sau eroi legendari neavînd o importanţă literară deosebită n-ar fi fost prezentaţi cu prea mult lux de amănunte (de ex.Cao Zhi, p. 25—26, Guan Hanqing [Zhai Shou, Yi Zhai] p. 69—70 sau eroii *Gun* şi *Yu* p. 71.

În ciuda deficienţelor semnalate şi a altora pe care, datorită lipsei de spaţiu, nu le-am mai amintit, lucrarea Ilenei Hogea-Velişcu reprezintă un pas important pe drumul cunoaşterii în România a milenarei culturi chineze.

LI Yu-giu

Nicolae Ciobanu, *Întîlnire cu opera,* Editura Cartea Românească, 1982.

Critic şi istoric literar, cu prestaţii notabile în domeniu, Nicolae Ciobanu continuă în *Întîlnirea cu opera* preocupări tematice mai vechi şi modalităţi interpretative pe deplin verificate de cercetările anterioare. Se întrepătrund în această carte probleme enunţate doar sau stăruitor bătătorite mai înainte, în tratarea cărora se detectează cu uşurinţă înclinaţia spre critica explicativă cu finalităţi antropologice, demersul agreînd, de regulă, arabescul digresiv, logic şi stilistic.

Primul din cele trei compartimente ale cărţii se alcătuieşte din tot atîtea studii cu pronunţat caracter istorico-literar, dedicate lui I. L. Caragiale, C. Dobrogeanu-

Gherea și Ionel Teodoreanu. În cel dintîi, N. Ciobanu plonjează cam *ex abrupto* în recuzita nu numai terminologică a metodologiei moderne, propunîndu-și să reconstituie configurațiile viziunii fantastice în nuvelistica marelui clasic. Subliniind de fiecare dată intenționalitatea și efectele moraliste, analiza cronologică înlesnește clasificări concludente și originale în edificiile fantasticului, înregistrînd concomitent complicarea lor treptată. Cele două arhitecturi majore — spiritul balcanic și satanismul — se compun, la rîndul lor, dintr-o serie de substructuri nu totdeauna ușor decelabile prin examinare cu natura și sursele fantasticului. Se continuă astfel preocupări mai de demult, care tind să cuprindă ipostazierile fantasticului în întreaga proză scurtă românească.

Celelalte două studii se înscriu mai degrabă în sfera cercetării tradiționale. Reformularea sistemului critic gherist se săvîrșește pe baza articolelor din tinerețe, de critică la zi și teoretice, prilej cu care, în scop de circumstanțiere, se reevaluează disputa Gherea-Maiorescu, ce a prezidat elaborarea principiilor, pe fundalul literaturii române a epocii. Reconsiderînd cu subtilitate condițiile scrierii acestor intervenții, cruditățile sociologizante de început și realitățile intelectuale și artistice pe care se placau, N. Ciobanu subliniază contribuția primului mare critic socialist la consolidarea disciplinei interpretative în România. În tonalități similare, dar cu un plus de lejeritate eseistică, este concepută și discuția asupra lui I. Teodoreanu. Expresie a unui impas existențial, poemele din *La porțile nopții* certifică lirismul iradiant, acea *qualité maîtresse* a scriitorului care s-a obstinat a se socoti făcut pentru marile tensiuni ale epicului. Afirmațiile privind poeticul acaparant, cu deplină acoperire, reiau integrator probleme familiare exegetului. Mai ales în elaborațiile de acest fel, inversarea ordinii substantiv-adjectiv determinativ amenință să crească într-o manieră care-și neagă propria finalitate, imprimînd stilului o tentă de oralitate.

Întîlnirea cu opera, ca și alte volume anterioare, atestă însă și altă latură a activității lui N. Ciobanu, aceea de cronicar al fenomenului literar contemporan. Contactul nemijlocit, prin îndatoririle foiletonistice, cu actualitatea fierbinte a creației îi îngăduie atenta urmărire a ritmurilor și direcțiilor dezvoltării, pe care le punctează în momentele semnificative. Intervențiile lui în critica la ordinea zilei reprezintă de regulă, opțiuni bine cumpănite, indicînd realizări majore într-un tablou de ansamblu. Înclinarea predilectă pentru expunerea analitică oferă temeiuri solide pentru concluziile prinse în formulări sugestive. Impresionismul aparent este sancționat sever de rectitudinea criteriilor de apreciere și bogăția exemplificărilor care reliefează cu aceeași imparțialitate realizările și scăderile. Pornind mai totdeauna de la cîte o carte pe care o înseriază într-un proces generativ, N. Ciobanu distinge nu o dată trăsături autentic specifice pentru creatorul discutat. Iată cîteva exemple din spațiile poeziei. Lui Ion Gheorghe îi sînt proprii structura rebel-orfică antiextatică,și complexul primordialului, iar lui Grigore Hagiu — lapidaritatea și vocația edificiilor complex simfonice. Ion Brad, în schimb, manifestă un mare apetit pentru epicizarea cu eșafodaj figurativ solid pentru stările patetic-elegiace și peisajul memorabil ; coboară însă uneori în prozaism și anecdotică. În vreme ce Ion Horea se impune prin impulsul autoportretistic și pitorescul local, turnat uneori în versuri artificioase, convenționale ș.a.m.d.

În același chip sînt comentate și cărțile de proză, aparținînd unor scriitori consacrați. *Cel mai iubit dintre pămînteni* este o epopee contemporană, constituită din momente nuvelistice (M. Preda), în *Învățături pentru Delfin* se întretes două partituri epice : romanul romanului și romanul propriu-zis (M. H. Simionescu), *Pumnul și palma* este de o modernitate insolită prin „tezismul" congenital (D. Popescu), iar în *Fiul secetei* autorul intuiește că funcția exponențială de erou și aspirația spre fericirea individuală nu sînt compatibile la nivelul esențialității, născînd tragismul personajului (I. Lăncrănjan). Sînt numai cîteva observații care, considerate izolat, pot părea șocante, unele, sau cel puțin îndoielnice; reintegrarea lor în contextul pledoariilor le revigurează expresivitatea și statornicia documentară. Nu sînt ocolite evident, nici cărțile debutanților în poezie ori în critica literară, de astădată autorul acordînd o atenție sporită vocației reale, curățirii ei de balastul impusturii.

Impactul cu opera reconfirmă, așadar, dacă mai era nevoie, grija pentru adevăr, onestitatea unui critic și istoric literar care mînuiește cu siguranță instrumen-

tele de lucru în cadrul unei investigații plural perspectivate, cu valori antropologice. Deși riscul e minim, datorită metodologiei folosite, susținerile lui N. Ciobanu, judecățile de valoare, pot fi cîteodată amendate, în conținutul lor firesc de subiectivitate, dar nu se vor abate niciodată de la etica profesiunii. Rousseau admitea cîndva erorile de apreciere și modificarea opiniilor în desfășurarea timpului, cu condiția ca ele să fie întotdeauna sincere.

Stan VELEA

George Sand. Colloque de Cérisy. Edition «Sedes-Cdu» réunis, 1983, 190 p.

Asociația prietenilor Pontigny-Cérisy-ului organizează în fiecare vară la Centrul Cultural Internațional de la Cérisy, colocvii, întîlniri și ateliere artistice, ducînd mai departe o tradiție în cadrul căreia a inițiat între anii 1952—1982 o suită de colocvii publicînd cea mai mare parte a actelor sale ce țin de aceste preocupări culturale în domenii dintre cele mai diverse, din trecut și prezent. Vom menționa astfel *Căile actuale ale criticii*, în 1965, sau *Noul roman*, în 1971. Într-o nouă formulă de alcătuire a reuniunilor, Asociația a atras la manifestările sale personalități culturale de seamă, de pretutindeni: filozofi și istorici, ca Martin Heidegger și Arnold Toynbee, critici și creatori, ca Roland Barthes, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Eugen Ionescu, Claude Simon, etc., etc., adăugînd, în rîndurile publicului, și un număr însemnat de străini interesați de cultura franceză, cercetători, profesori, studenți, artiști, pe toți cei dornici de a participa la confruntările ce au loc în cursul dezbaterilor. Volumele de comunicări se instituie firesc ca niște monografii spirituale ; vom consemna atenția acordată poeților și poeziei, în culegerile dedicate unor poeți ca Valéry, Claudel sau suprarealismului. În acest sens, recenta culegere *George Sand*, apărută sub direcția Simonei Vierne, ni se înfățișează, dacă nu ca o cale nouă, în orice caz ca o excepție, fiind vorba aici de o prozatoare celebră atît prin opere de ficțiune, cît și prin pagini cu caracter autobiografic, dar mai cu seamă ca un *caz* literar. Presupunem, prin urmare, că, în 1981, colocviul dedicat scriitoarei cu o existență atît de frămîntată s-a desfășurat într-o atmosferă de vii dispute (*«L'extrême variété des approches critiques»*, în limbajul autoprezentării) apte să suscite, în același limbaj, *«des éclairages nouveaux»*, noi puncte de vedere, într-o echivalare relativă. Aceste noi direcții de luminare a temei le putem studia în culegerea amintită și ele se datoresc comunicărilor prezentat de : Philippe Berthier *(Corambé : Interpretarea unui mit)*, Lucette Czyba *(Femeia și proletarul în Le Compagnon du Tour de France)*, Alain Verjat *(Forme și funcții ale discursului autobiografic)*, Simone Lecointe *(George Sand : Discursul amoros, două aspecte ale unei scrieri poetice)*, Jean Delabroy *(Homer ca rebus : Jeanne sau reprezentarea în luptă cu chestiunea originii)*, Françoise Van Rosum-Guyon *(În legătură cu Indiana : Prefața din 1832. Probleme ale metadiscursului)*, Georges Lubin *(George Sand și Renan)*, Annarosa Poli *(George Sand în fața criticii 1831—1833)*, Béatrice Didier *(George Sand și structurile povestirii populare)*, Michèle Hirsch *(A citi un basm: «Le château de Pictordu»)*, Jean-Claude Vareille *(Fantasme ale ficțiunii. Fantasme ale scriiturii)*, Marie-Jacques Hoog *(Lettre d'un voyageur-text inițiatic)*, Pierrette Daly *(De la Sand la Cixous : «La Venue à l'écriture» la feminin)*, Nadine Dormoy-Savage *(Identitate și mimetism în cîteva romane de George Sand)*, Lucy Maccallum-Schwartz *(Sensibilitate și senzualitate. Raporturi sexuale în primele romane ale lui George Sand, 1831—1843)*, Mireille Bossis *(Omul-zeu sau idolul sfărîmat în romanele lui George Sand)*.

Sumarul dezvăluie fondul într-adevăr internațional al colocviului, ca și predominanța feminină a condeiului critic, în aceste contribuții care țes — precum formulează Simone Vierne — o pînză cu inextricabile noduri în jurul unei opere și al unui autor cu ecouri în toate direcțiile. De aici și decizia de a se publica respectivele comunicări în ordinea în care au fost prezentate. Două elemente produc totuși factorul de legătură al acestei monografii sui-generis, atît de incitantă și, în esență instructivă. Și anume unitatea limbajului critic folosit și un acord general asupra însemnătății scriitoarei, acord ce operează în punctul de plecare, acordînd lui George Sand modernitatea care justifică aplicarea procedeelor critice, pe de o parte,

iar, în compensație, caracterul de inovație, la momentul creației, cu încercări secundare de a resuscita opera de tinerețe a prozatoarei cu cea de la maturitate.

Practic, dosarul chestiunii cuprinde verdictul criticii deceniului al nouălea al secolului nostru, în privința unui clasic pe care fiecare epocă l-a asimilat conform disponibilităților sale estetice și etice. Deplasarea de limbaj evidențiază instrumentele formale ale criticii actuale, ce se sprijină pe discipline cumva aferente : filozofie, sociologie, psihologie, într-o tentativă tenace de lărgire a mijloacelor, de spargere a tiparelor, care ea însăși începe să dateze. Sub acest aspect notăm perfecta lizibilitate a volumului, în certa sa varietate. Fie că urmărim liniile unei retorici-metadiscurs și ordine a discursului à propos de *Indiana*, la Françoise Van Rossum-Guyon, care vorbește chiar de o *dramă prefațială* (între VOI și EU) și de organizarea textului pe două serii paradigmatice ușor superpozabile, temen cu termen, fie că vom studia din perspectivă freudiană basmul sandian, cu impregnații folclorice — dimpreună cu Michele Hirsch, urmărind cifrul miraculosului la George Sand, — nu vom fi în situația de a „rescrie" aceste studii, nu ne vom izbi de acele spații albe pe care adulții sînt invitați să le coloreze, dintr-o serie de exegeze în care autorii încearcă singuri să afle ceva.

Totuși, planul satisfacției estetice este cel mai puțin cultivat în acest volum, unde predomină problemele de structură și personalitate, de situare și interpretare. Studierea scriitoarei franceze, care, sub nume masculin cu rezonanță britanică, a pus în discuție condiția femeii într-un moment istoric în care romantismul înfățișa femeia într-o idealitate abstractă, a necesitat, în chip firesc, distanțarea de portretul pe care critica mai veche și chiar cea interbelică i-l făcuse lui George Sand, cu o amintire mai vie a episoadelor biografice, mai supusă anecdoticului și judecăților dintr-o bucată. Însă, considerată ca o conștiință, ca o militantă și de pe aceste poziții ca o inovatoare în literatură (de pe acestea și de pe acelea ale unor geneze atent analizate), George Sand se definește mai amplu, nu mai puțin contradictoriu, dar de o contradictorialitate cu trimitere dialectică — nu mai puțin cu sacrificiul portretului de gen. Elementul biografic de senzație este, pe de altă parte, cu succes înlocuit de senzaționalul investigației psihanalitice (Pierrette Daly pe urmele Hélènei Cixous), devenită, în timp, un loc comun necesar, cu terminologie hilară. Presupunem că și congresul George Sand de la San Diego State University a consumat aceeași terminologie psihanalitică, în fond sugestivă și copios aplicabilă scriitoarei și operei sale.

Nu vom stărui asupra unui anumit substrat polemic, opunînd pe paragrafe, între ele, cîteva din studiile cuprinse în volum. Considerăm că principala calitate a acestuia constă în varietatea unghiurilor de vedere, adică în reala bogăție de material și de argumentație ; volumul se constituie ca o enciclopedie George Sand (în care numai datele inedite nu apar), excelentă sursă pentru oricare cercetător străin, în aducerea la zi a informației celei mai autorizate.

Cei care nu au fost prezenți la ultima seară a Colocviului, în fața șemineului din salon, la acea *«joyeuse et féroce soirée iconoclaste»* de despărțire, în care, după cum ne asigură Simone Vierne, s-au pus din nou în discuție toate lecturile critice, vor fi fără îndoială de acord cu coordonatoarea cărții, că George Sand s-a descurcat cu bine dintr-o dandana de proporții în care, cu geniul ei literar și propensiunea către aventură, singură intrase. Dacă volumul este o invitație la recitirea operelor lui George Sand, atunci el și-a atins pe deplin scopul. Așteptăm noile acte ale Centrului Cultural Internațional de la Cérisy, forum inspirat și activ menit să apere și să cultive modernitatea intelectului.

Barbu CIOCULESCU

Iulius Ţundrea, *Fonoteca de aur*, Ed. Eminescu, 1982.

Cu noua sa carte, purtînd titlul uneia din cele mai instructive și mai emoționante emisiuni radiofonice, Iulius Ţundrea, inițiatorul și realizatorul a nenumărate emisiuni culturale și literare, își continuă, cu aceeași pasiune, pledoaria începută în primul său volum, *Inscripții pe o bandă de magnetofon* (Ed. Eminescu, 1979). O pledoarie sprijinită pe argumente clare și pe propuneri con-

crete dintre cele mai interesante privind realizarea *«muzeului sonor al culturii româneşti»*. Cartea se adresează oricărui radioascultător ; punînd accentul pe emisiunile literare ea se adresează, în primul rînd, specialiştilor, istoricilor şi criticilor literari, chemaţi astfel să acorde atenţia necesară unui aspect, dacă nu ignorat, în orice caz neinclus pînă acum în considerarea operei unui scriitor. Semn al evoluţiei culturale şi ştiinţifice, al modernităţii, această nouă dimensiune indispensabilă viziunii integrale asupra culturii şi literaturii noastre moderne şi contemporane — *«fonoteca de aur»* se alătură iconografiei şi fondurilor de manuscrise în studierea creaţiei literare. Portretul unui scriitor se întregeşte, astfel : operă, slovă, chip, voce. *«A-l asculta pe poet citindu-şi versurile este* — apreciază autorul — *cum ar fi spus cronicarul, o zăbavă, la fel de folositoare şi de plăcută precum cititul cărţilor şi, fără îndoială, cu un spor de afectivă participare la universul ivit din talentul şi truda făuritorilor de stihuri»* (p. 95). Autorul atrage atenţia asupra bogatei colecţii de înregistrări din *«Vocile poeţilor»*, *«Vocile prozatorilor»*, *«Vocile criticilor»*, asupra *«publicisticii»* sau *«memorialisticii»* radiofonice, colecţie *«asupra căreia cercetătorul istoriei literaturii se va putea apleca oricînd cu folos»*. I. Ţundrea insistă asupra relaţiei de complementaritate între fonotecă şi bibliotecă, considerînd *«fonoteca de aur»* o *«ipostază modernă a mijloacelor de instrucţie şi de educaţie»*. Alături de *«muzeul sonor»* care să ia fiinţă prin grija unanimă a Institutelor de cercetare, a Academiei R.S.R. şi a Uniunii Scriitorilor, a Muzeului Literaturii Române şi facultăţilor cu profil filologic şi alături de o bibliotecă specială, care să ofere încă un mijloc de acces la valorile culturii naţionale şi universale prin audiţia înregistrărilor sonore, I. Ţundrea propune, ca fiind deosebit de utilă procesului de învăţămînt, editarea unor *cărţi-discuri* cu texte şi voci ale marilor scriitori contemporani, difuzarea de benzi şi discuri ale emisiunilor radiofonice cu caracter radiofonice cu caracter educativ şi patriotic.

Ar trebui să fie de neconceput astăzi realizarea unei monografii, a unei ediţii integrale sau a unei bibliografii exhaustive a operei unui scriitor, fără consemnarea textelor aflate în arhiva sonoră a Radiodifuziunii, texte literare sau exegeze. Unele, numeroase, dintre acestea au fost incluse în volumele autorilor respectivi. Au rămas însă destule asemenea texte inedite, scrise anume pentru emisiunile de radio, relevîndu-se astfel necesitatea restituirii acestora prin editarea integrală, în culegeri tematice ori pe autori, precum şi prin întocmirea riguroasă a unui catalog de documente sonore.

Muzeul sonor cuprinde, desigur, ipostaze inedite, cuceritoare, ale marilor scriitori — să ne gîndim numai la Mihail Sadoveanu citind din Creangă, mai cu umor şi mai emoţionant decît orice actor, sau la G. Călinescu interpretîndu-şi, pe rînd, personajele teatrului său scurt. Dar în afara acestui aspect insolit, fonoteca de aur poate oferi surprize propunînd istoricului şi criticului literar noi căi de analiză şi comparaţie, sau, cel puţin, varietatea preocupărilor şi a contribuţiilor oamenilor de litere, colaboratori ai Radiodifuziunii: de la beletristică, la note, semnalări, comentarii de text, cronici şi însemnări şi de la conferinţe şi intervenţii în dezbateri, la interviuri şi dări de seamă reportericeşti. Pledoaria lui I. Ţundrea se sprijină pe exemple. Cartea este totodată o microantologie. Medalioane concentrate ale marilor scriitori (M. Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, G. Călinescu, Al. Philippide, Zaharia Stancu) oferă citate ample, din înregistrările existente, însoţite de comentarii judicioase. Nu sînt ignoraţi marii oameni de ştiinţă sau personalităţile din domeniul istoriei, artelor plastice, muzicii şi teatrului.

Cartea lui I. Ţundrea este interesantă şi sub aspectul informaţiilor pe care le oferă privind istoricul realizării acestui *«panteon sonor al culturii noastre»*, de la iniţierea arhivei fonogramice de către prof. Iosif Popovici şi de la primele documente de arhivă sonoră organizate de George Breazul în 1927 şi de Constantin Brăiloiu în 1928, pînă la bogata fonotecă de azi a Radiodifuziunii române.

Un alt capitol — *«Memoria vie a glasului uman»* — alătură aprecieri semnate de nume prestigioase despre semnificaţia şi menirea fonotecii de aur. *Fonoteca de aur* lansează îndemnuri patriotice către cunoaşterea şi preţuirea unui tezaur de cultură.

Rodica FLOREA

BREVIAR

În cadrul manifestărilor prilejuite de aniversarea a 18 ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, la Institutul „G. Călinescu" a fost organizată în ziua de 3 iulie o dezbatere ştiinţifică dedicată analizei rolului şi sarcinilor istoriei şi teoriei literare în contextul actual de dezvoltare a României socialiste. Cele două cuprinzătoare referate de bază, alcătuite de Al. Săndulescu *(Valorificarea moştenirii literare)* şi Marcel Duţă *(Formarea şi afirmarea deplină a personalităţii — obiectiv fundamental al umanismului socialist)* au fost urmate de ample discuţii, la care au participat activ aproape toţi membrii Institutului. Au fost subliniate progresele înregistrate de cunoaşterea, editarea şi valorizarea ştiinţifică a tradiţiilor literare naţionale, substanţiala diversificare a metodelor de investigaţie a textului literar prin asimilarea creatoare a celor mai noi metodologii şi orientări teoretice pentru valorificarea patrimoniului literar naţional ● Secţia de ştiinţe filologice, literatură şi arte a Academiei R.S.R. a organizat, în ziua de 6 iulie, o sesiune de comunicări închinată împlinirii a 100 de ani de la naşterea lui Nicolae Cartojan (aniversare inclusă în calendarul UNESCO), prezidată de acad. Al. Graur. Alături de comunicările prezentate de prof. univ. Dan Simonescu *(La centenarul naşterii lui N. Cartojan)* şi Florica Dimitrescu *(Viziunea lui N. Cartojan asupra limbii şi stilului operelor studiate în „Istoria literaturii române vechi")*, Stela Toma, de la Institutul „G. Călinescu", a vorbit despre *„Istoria literaturii române vechi" de N. Cartojan — ieri şi azi)* ● La 21 iulie colectivul de oameni ai muncii din Institutul „G. Călinescu" a analizat, în cadrul unei şedinţe de lucru, activitatea noii redacţii a *Revistei de istorie şi teorie literară*. Pe marginea referatului alcătuit de Marcel Duţă şi Dan C. Mihăilescu au luat cuvîntul Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Marin Bucur, Rodica Florea, Stan Velea, George Muntean, Roxana Sorescu, Dorina Grăsoiu şi Monica Spiridon. Au fost exprimate aprecieri faţă de larga deschidere, varietate şi atractivitate a sumarelor nr. 1 şi 2/1983, asupra caracterului de sinteză a celor mai noi şi eficiente metode de abordare a istoriei şi teoriei literare, pe care îl prezintă noua serie, asupra situaţiei financiare radical îmbunătăţite, a popularităţii de care se bucură în prezent revista, care apare cu un tiraj de 6—7 ori mai mare faţă de nr. 4/1982, cu un număr sporit de pagini, beneficiind de semnături de prestigiu din toată ţara şi de un aspect grafic atrăgător. Au răspuns directorul revistei, Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi redactorul şef, Nicolae Florescu, arătînd că actuala orientare a revistei se înscrie în consecinţa directă a cerinţelor exprimate de documentele de partid, de stadiul de dezvoltare a istoriei şi teoriei literare româneşti şi universale, precum şi de cerinţele fireşti privind rentabilitatea şi competitivitatea revistelor de cultură de la noi. ● La Cerisy-la-Salle, între 16—23 august, Societatea Internaţională «Dostoievski» a organizat cel de-al V-lea simpozion internaţional dedicat personalităţii şi operei marelui scriitor rus. Printre comunicări s-au înscris şi cele semnate de Albert Kovacs *(Noua poetică a dedublării)* şi Elena Loghinovski *(Fantasticul la Puşkin şi Dostoievski. „Dama de pică" şi „Adolescentul")*. A fost prezentată, de asemenea, comunicarea lui Valeriu Cristea, *Motivul îngerului căzut*, precum şi *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski* ● Între 6—13 septembrie s-a desfăşurat la Kiev cel de-al IX-lea Congres Internaţional al Slaviştilor. Amplă participare românească atît la secţiunea dedicată limbii, limbii literare şi folclorului (Valentin Chelaru, Maria Dumitrescu, Cornel Reguş, D. Cazacu, Victor Vaşcenco, Alexe Ban, Gheorghe Mihăilă, Pandele Olteanu, Magdalena László-Cuciuc, Onufrie Vinţeler), cît şi la secţiunea de lieratură : I. C. Chiţimia *(Problema barocului în literaturile slave şi în literatura română)*, Elena Loghinovski şi Albert Kovacs *(Structura motivului «imaginea lumii» în poetica lui I. S. Turgheniev)*, M. Novicov *(Turgheniev şi literatura română)*, Dan Horia Mazilu *(Literatura ucraineană barocă şi receptarea eroilor antichităţii)* şi Albert Heinrich *(Scopul existenţei umane şi aspectele filosofice ale acestei teme în creaţia lui Turgheniev)*. ● O binevenită iniţiativă a televiziunii române — *Valorificarea moştenirii literare în paginile «Revistei de istorie şi teorie literară»* — a fost materializată, în ziua de 9 septembrie, prin difuzarea unei mese rotunde (realizator : Liviu Grăsoiu) la care au participat directorul revistei (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), colectivul redacţional (N. Florescu, A. Nestorescu, N. Mecu, D. C. Mihăilescu) şi cercetătorii George Muntean şi Mircea Anghelescu din colectivul ştiinţific al Institutului. ● În luna septembrie, ne-a vizitat la redacţie Libusa Vajdová, cercetător la Institutul de literatură din Bratislava. Cu această ocazie, specialista din ţara prietenă a predat revistei noastre o bibliografie selectivă a ecourilor literaturii române în R.S. Cehoslovacă, între 1944—1980, pe care o vom publica într-unul din numerele viitoare. ● Între 22—24 septembrie s-a desfăşurat la Sibiu ediţia a VII-a a colocviilor de critică ale revistei *Transilvania*. Din partea Institutului nostru au participat Mircea Anghelescu *(Critica şi istoria literară)* şi Dan C. Mihăilescu *(Tipuri de creativitate în critica literară)*. ● În *Revue Internationale des critiques littéraires*, nr. 22/1982, recent apărut, editat de «Asociaţia internaţională a criticilor literari», Cornelia Ştefănescu semnează articolul *Flaubert en Roumanie*.

AQUA FORTE

Addenda et corrigenda

Semnalăm, pe această cale, că, spre întregirea tabloului ineditelor literare româneşti apărute în perioada *ianuarie-martie* 1983, este necesar să se completeze scrupulosul *Fişier bibliografic*, publicat în *Manuscriptum*, an XIV, nr. 3 (52), 1983, p. 182—187, cu următoarele fişe :

ARGHEZI (Tudor)

Arghezi (Mitzura) — «Folosul unui text concis...». *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 40—41.

CĂLINESCU (G.)

Stoia-Mănescu (Georgeta) — [Ştiinţă şi spirit critic]. *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 54—60.

ELIADE (Mircea)

*** [Teza de doctorat] — I. *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 99—106

Popescu-Cadem (C.) — În marginea Tezei de doctorat. *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 89—90.

EMINESCU (Mihai)

Vatamaniuc (D.) — [Despre cugetare] — I. R.I.T.L., anul XXXI, nr. 1, 1983, p. 66—72.

NEGRUZZI (Costache)

Nestorescu (Andrei) — Din ineditele lui Costache Negruzzi. *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 85—89

SADOVEANU (Ion Marin)

Oprişan (I) — Wagner şi Bayreuth (conferinţă radiofonică). *R.I.T.L.*, anul XXXI, nr. 1, p. 50—53.

Rugăm cititorii să le introducă la locul cuvenit, între cele 23 de trimiteri, privind ineditele revistei *Manuscriptum*, şi cele 17 fişe desprinse din celelalte publicaţii.

Ţinem, de asemenea, să asigurăm redacţia revistei *Manuscriptum* de sprijinul nostru colegial în această direcţie şi pe viitor, înţelegînd greutatea procesului depistării ineditelor chiar şi pentru publicaţiile cu care s-a stabilit un firesc regim de schimb. Rămîne doar să fim anunţaţi din timp şi ne vom conforma cu promptitudine. Pînă atunci însă, spre a lămuri deplin criteriile după care ar urma să operăm în continuare *fişarea* materialelor inedite ce ne aparţin, o întrebare adresată ingeniosului redactor al respectivei rubrici, care, din modestie probabil, a uitat să-şi treacă numele în josul paginilor alcătuite cu atîta competenţă : De cînd EMINOVICI (Harieta) «figurează» printre *autorii* literaturii române ?

Nedumeriri

Tot în *Manuscriptum* (an XIV, nr. 3 [52], 1983), o interesantă iniţiativă : publicarea, pe hîrtie cretată, în locul obişnuitelor şi, evident, banalele *File de album*, la distanţă de 55 de ani de la apariţia primelor cinci fascicule, a celui de al şaselea număr al «revistei de avantgardă» *Urmuz*, menit să omagieze, într-un mod mai original, centenarul naşterii autorului *Paginilor bizare*. Ideea merită să fie remarcată, dovedindu-se, în principiu, generoasă. Ca de obicei, însă, mai rău stăm cu... punerea ei în practică. S-o luăm, aşadar, pe puncte :

1. Cei ce au supravegheat «*îndeaproape şi de departe*» realizarea acestui număr au procedat mai mult decît inspirat la numirea lui NE(CHITA) STĂNESCU *(sic !)* ca «Director» al acestei publicaţii ocazionale, dar am uitat, în chip surprinzător, de... *Directorul fondator* : George BOGZA (prezent acum, printre alţii, doar într-o fotografie oarecare, alături de Saşa Pană, strecurată în pagina a a şaptea). Şi, totuşi, *articolul program* la autenticul *Urmuz* este şi rămîne, pe lîngă un text de referinţă al mişcării româneşti de avangardă, şi unul dintre cele mai frumoase poeme din cîte i-au fost pînă azi consacrate misteriosului părinte al lui *Gayk*. De vreme ce, în noul *Urmuz* au fost introduse *texte omagiale* ce n-au nici o legătură cu publicaţia de faţă (precum *medalionul* semnat de Arghezi în *Bilete de papagal)*, republicarea, chiar fragmentară, a paginii introductive din revista lui Bogza, constituia — după opinia noastră — o obligaţie nu numai sentimentală, istorico-literară, dar şi morală. Altfel, schimbînd *adresa* şi *actorii*, aşa pe tăcute, din idiosincrasie sau din alte motive, *editorii* au realizat, cu voie sau fără, un act de expropiere literară. Şi e regretabil cînd el se produce în dauna unui mare scriitor ca Geo Bogza, în cuprinsul unei reviste cum este *Manuscriptum*, chemată să-şi aducă o contribuţie specifică în procesul contemporan al *valorificării* moştenirii literare !

2. E bine că, postum, au devenit colaboratori la *Urmuz* : B. Fundoianu, Ion Vinea, Ion Călugăru (chiar şi prin intermediul *textelor* imaginate de Nichita Stănescu), Tudor Arghezi sau Scarlat Calimachi, dar... e rău că lipseşte de aici un Al. Tudor — Miu, într-un fel mai îndreptăţit decît oricine să figureze, alături de Bogza, pînă şi-n acest pseudo-*Urmuz*. *Caligramele* poetice ale lui Al. Tudor-Miu, reamintite generaţiilor actuale măcar prin reproducerea fotografică a uneia dintre ele, ar fi dat demersului editorial de astăzi, desigur, o doză de necesară *autenticitate* şi ar fi întărit astfel senzaţia urmuziană a farsei.

4. Emoţionantă încrederea cu care numărul şase din *Urmuz* lansează cu generozitate (istorică) doi tineri debutanţi în... ale suprarealismului. Nu era însă mai potrivit — ne întrebăm — ca aceştia să-şi exerseze îndemînarea *pseudotextuală* în altă parte şi nu în *contextul*, de dorit ştiinţific, al unei publicaţii de istorie literară ? (Ne referim, evident, la *Manuscriptum*, căci al şaselea *Urmuz* are orice altă calitate în afara... rigorii ştiinţifice !) Să ne amuzăm, de acord. Dar nu pe seama lui Urmuz şi nu în detrimentul tradiţiei literare.

4. Şi apoi, ce-au vrut să spună oare *editorii*, cînd au înscris în *Colofon* precizarea : «*în loc de cap limpede — Fănuş BĂILEŞTEANU*» ? ! ? Atenţie la cuvinte, la jocul lor inepuizabil de sensuri ! Tocmai asta-i una din magistralele lecţii ale lui Urmuz *(scriitorul* şi *revista* la un loc) : să scoţi efecte din formulele uzuale, stereotipe ale limbajului modern. Dacă s-a tins spre aşa ceva în cazul semnalat, scopul a fost, desigur, atins. Ne îndoim.... totuşi !

ARISTARC

Să se dovedească cu martori !

Dacă l-o fi numit Eminescu pe Caragiale «june pesimist, sceptic şi cinic», *aşa cum ne încredinţează Petru Rezuş* (Mihai Eminescu, *Editura Cartea Românească, 1983, p. 198), rămîne, totuşi, să se dovedească cu martori ; sigur e însă că aşa l-a caracterizat pe dramaturg,* în scris, *Iacob Negruzzi (art.* Caragiale Luca Ioan *din* Dicţionarul „Junimei"), *memorialistul avînd şi o vorbă a lui :* «*Bucuroşi de oaspeţi, dar cu măsură !*»...

Valorificare pe cont propriu ?

Atragem atenţia tuturor celor interesaţi că veselul capitol Muza de la «Borta-rece» *din ultima carte a lui Augustin Z. N. Pop,* Întregiri documentare la biografia lui Eminescu, *nu trebuie în nici un caz confundat cu capitolul cu acelaşi titlu şi cu acelaşi conţinut din volumul al II-lea al cunoscutelor* Amintiri de la «Junimea» din Iaşi *de George Panu, întrucît A.Z.N.P. nu îl transcrie integral, cum s-ar putea bănui, ci doar îl rezumă, e drept, într-un mod destul de personal. Dacă textul lui Panu ar fi rămas în paginile revistei sale* Săptămîna, *sau chiar în ediţia, foarte rară, din 1910, atunci, desigur, i-am fi putut pretinde lui A.Z.N.P. să fi procedat la o reproducere* în extenso, *eventual (şi) cu trimitere la sursă, dar cum el — textul lui Panu — a fost republicat relativ recent, în 1971, şi încă în populara colecţie «Biblioteca pentru toţi» a Editurii Minerva, ocupînd acolo nu mai puţin de 82 (optzeci şi două) de pagini, sîntem şi noi de părere că un asemenea efort era, într-adevăr, absolut inutil şi, de aceea, ne mărginim numai să apreciem, cu firească invidie, preocuparea constantă a lui A.Z.N.P. pentru valorificarea, pe cont propriu, a ideilor şi descoperirilor vechi, refolosibile, pre-*

cum și capacitatea sa deosebită de a opera întregiri prin reducere, cu economisirea, ca în cazul de față, a cca. 70 de pagini la o singură contribuție documentară.

De asemenea, avînd în vedere caracterul de simplu conspect al materialului, conceput evident pentru nespecialiști, ne facem datoria să punem în evidență, așa cum se cuvine, într-o revistă de profil, aportul de nedesmințită originalitate al lui A.Z.N.P., vădit mai ales în rigoarea cu care sînt rectificate erorile bibliografice. Reținem, în consecință, pentru viitoarele dicționare și istorii ale literaturii române, concluzia, afirmată de două ori la p. 58, că celebrele Amintiri din «Junimea» *ale lui Iacob Negruzzi au fost scrise în 1923 (și nu în 1889—1890, cum presupuneam noi, bazîndu-ne* «doar» *pe mărturisirile scriitorului, pe însemnările manscrisului autograf de la Biblioteca Academiei și pe datele oferite de prima lor publicare, din 1919—1920, în* Convorbiri literare) *și că ediția princeps a memorialului, lipsită, din păcate, de marcarea anului de apariție pe foaia de titlu, a văzut lumina tiparului tot în 1923 (și nu în 1921, cum am crezut, de exemplu, toți cei care am luat de bune informațiile furnizate de ediția din 1970 a* Amintirilor..., *difuzată, ca un făcut, la îndemîna oricui, tot în colecția «Biblioteca pentru toți»...).*

NICANOR

Un an mai tîrziu

Cel mai important act pe care îl include Augustin Z. N.Pop în *Întregiri documentare la biografia lui Eminescu* (București, 1983, p. 99—100) este, fără îndoială, scrisoarea trimisă din *Constanța*, de poet, Veronicăi Micle, epistolă datată de editor *16 iunie 1881*.

Din facsimilul documentului respectiv publicat tot de Augustin Z. N. Pop în *Tomis* (nr. 9, 1969, p. 7) se vede însă că Eminescu datează această scrisoare *Constanța, 16 Iunie 188*, poetul uitînd să treacă și ultima cifră a anului. Cunoscutul editor eminescian reproduce, în facsimil, începutul acestei epistole și în cartea sa *Pe urmele lui Eminescu* (București, 1978, p. 258). Aici, anul apare deja completat, *1881* ultima cifră fiind adăugată, cu alt scris. Este evident că prin *datarea* respectivă se operează un fals.

În 1881, Eminescu era redactor șef la *Timpul* și a presupune că-și părăsește postul, indiferent pentru ce motive și pe cît timp, contrazice tot ce știm pînă acum despre structura sa intelectuală. Dar și chiar dacă el și-ar fi *datat* scrisoarea în cauză cu toate elementele îi revenea obligația editorului să confrunte informațiile epistolare cu activitatea poetului. Operînd o asemenea confruntare ajungem astfel la rezultate cu totul neașteptate. Eminescu publică în *Timpul* în 13 iunie 1881 articolul *Adevăr sau comedie*, în 15—16 iunie, *Progresul mortalității poporului român*, în 18 iunie, *Socialismul fraților Nădejde*, în 19 iunie, un al doilea articol, *Progresul mortalității poporului român*, și *Statuia lui Eliad* în 21 iunie. Am reținut numai articolele din edițiile prozei politice eminesciene, cu titlurile date de editori, spre a putea fi urmăriți mai ușor în demonstrația noastră. Se vede, așadar, că poetul este prezent în redacție în tot cursul lunii iunie 1881, și desfășoară, pe deasupra, și o activitate publicistică din cele mai febrile din întreaga sa epocă a gazetăriei bucureștene.

În ianuarie 1882 Eminescu este înlăturat de la conducerea *Timpului* și de aici înainte scade firesc și interesul lui pentru ziar. Din scrisorile poetului către Maiorescu se desprinde că în perioada respectivă zile întregi nu dă pe la redacție și intenționa chiar să demisioneze.

Documentul în cauză provine astfel, după opinia noastră, din *iunie 1882*, cînd, consultînd edițiile prozei sale politice, constatăm că Eminescu nu semnează nici un articol în ziarul bucureștean.

Nu este pentru întîia dată cînd Augustin Z. N. Pop, altfel un harnic colecționar de documente, introduce asemenea falsuri. O scrisoare a lui Slavici și Eminescu datată *Viena 12/24 ianuarie 1871* este contradatată de editor *ianuarie 1872 (Contribuții documentare la biografia lui Eminescu*, București, 1962, p. 431). Scrisoarea se referă la serbarea de la Putna din 1870 și nu la cea din 1871.

D. VATAMANIUC

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT*

E evident caracterul pragmatic şi nesistematic al ambelor acestor soluţii soteriologice. Nu întîlnim aici *filosofii*, aşa cum vom întîlni în epoca imediat următoare, a tratatelor clasice. *Samkhya* înseamnă orice cunoaştere care conduce la mîntuire şi — deşi această cunoaştere, ca pretutindeni în epoca post-vedică, e orientată metafizic — nu are nimic comun cu un «sistem» metafizic. Ca şi în *Upanishade*, se exprimă numai o cunoaştere supra-sensorială, oarecum extatică, fiind pură contemplaţie a principiilor.

Mahabharata e familiară cu terminologia *Samkhya* şi se întîlnesc mai ales în *Gita* şi *Mokshadharma*, termeni care în Ishvara Krishna vor fi articulaţi într-o filosofie realistă: *prakriti, tatvas, mahat*, etc. (Cf. Hopkins, *op. cit.*, p. 89—190). Dar niciăieri în *Gita* nu se defineşte *Samkhya* ca distingerea sufletului de experienţă — baza sistemului lui Ishvara Krishna — ci ea înseamnă numai «adevărată cunoaştere» *(tastva jnâna)*, sau cunoaşterea sufletului *(atmabodha)*, asemănîndu-se mai de grabă cu spiritualitatea upanishadică. Aceasta nu dovedeşte o «mixtură de idei *Samkhya* şi *Vedanta*» cum crede Hopkins, ci pur şi simplu un stadiu anterior atît *Sámkhyei* cît şi *Vedantie*. Nu e necesar, de asemenea, să presupunem în *epică* o şcoală teistă *Sámkhya* paralelă şcolii ateiste clasice a lui Ishvara Krishna. *Samkhya*, repetăm, înseamnă pur şi simplu *cunoaştere*, iar *Yoga*, practică — şi amîndouă acestea sunt căi de liberare de răul existenţii.

«Adevărul» aflat de *Upanishade* şi de *Sámkhya* e acceptat şi de *Yoga*, căci acest termen — fie în înţelesul lui larg epic, de *acţiune*, fie în sensul specific, clasic, de tehnică mistică — se referă numai la o practică soteriologică, iar raţiunea sa de a fi şi consistenţa dialectică e împrumutată de obiceiu din *Sámkhya* sau *Upanishade*. *Mokshadharma* (v. 11463) spune că precursorii *(purahsarah)* yoghinilor se află în Vede (adică *Upanishade*) şi în *Samkhya*. Învăţăturile acesteia din urmă cuprind încercări de analiză a materiei şi scheme ale desfăşurării naturii primordiale *(prakriti)*, subiect care nu a interesat niciodată pe *rishii* upanishadici. De asemenea se găseşte analiza intelectului şi alte accesorii ale cunoaşterii. E interesant de remarcat că deosebirea dintre cel de al 25-lea principiu, sufletul aşa cum se află, în starea de «ignoranţă», şi cel de al 26-lea, sufletul transcendînd ignoranţa — e numai o deosebire calitativă. Cel dintîi e *budhysmana*, «căutînd iluminarea»; celălalt e *bodhatma*, «iluminat». Oldenberg *(Nach. v. d. Koniglichen Gesell. d. Wiss. zu Gottingen*, Ph.-hist. Klasse, Berlin 1917, p. 237) spune că locul sufletului, în enumărarea principiilor e despicat în două ca să explice deosebirea calitativă între sufletul neiluminat şi iluminat. Însăşi deosebirea dintre suflet şi Dumnezeu e una de grad, nu de substanţă. Sufletul e conştiinţă limitată, în timp ce Dumnezeu e conştiinţă pură, autonomă.

E adevărat că pluralitatea sufletelor, cu caracter distinctiv în *Samkhya* lui Ishvara Krishna, se află deja în *Mokshadharma*: «multe suflete sunt în lume, după învăţăturile *Samkhya* şi *Yoga*; ele nu admit că există un singur suflet» (v. 11714). Dar, cetit în întregime, pasagiul se înţelege ca afirmînd o pluritate de suflete empirice, *anima*, nuclee de experienţe psihice, limitate şi individuate; cu un cuvînt, sufletul neiluminat, vrăjit de iluzia că e individuat şi izolat. Aceasta e vechea iluzie împotriva căreia luptă *Upanishadele*: iluzia de a fi limitat de experienţele minţii. În *epică*, această pluralitate a sufletelor nu prezintă consistenţa şi

---

* *Capitolul IV.* Continuare din nr. 3/1983 al *Revistei de istorie şi teorie literară* (n.r.).

dialectica din Ishvara Krishna. În *Mokshadharma* sufletele empirice sunt emanații din sufletul Universal, unic, Brahma, și prin iluminare se reîntorc la el. Ishvara Krishna, însă, negînd pe Dumnezeu *(Ishvara)* ca suflet unic și creator — trebuia să accepte o pluralitate infinită de *purusha*, de suflete complet izolate între ele, fără nici cea mai mică putință de intercomunicare, prin nici un mijloc. Drumul celui ce urmează învățăturile *Samkya* e numai către sine însuși; liberarea de relele existenții se va împlini numai prin sufletul său; de fapt, se împlinește de la sine în clipa cînd își cunoaște *adevăratul* suflet, *puruska*.

«Cunoașterea», care e depozitată în manualele *Samkhya* se îndreaptă tocmai asupra acestui «adevărat», iluminat, suflet; mai mult, îl revelează, căci prin alchimia gnostică a *Samkhyei*, al 26-lea principiu apare în locul celui de al 25-lea. Capitolul 194 al *Moskhadharmei* e închinat sufletului și relațiilor lui cu viața mentală. *«Despre acei care astfel cunosc sufletul, liberat de toate obiectele lumești și Unul, se spune că obțin înaltă și excelentă cunoaștere»*. Înțelepciunea e cunoașterea sufletului, iar aceasta e identică cu mîntuirea. Aceeași valorificare supremă a spiritului și a mijloacelor metafizice de a-l revela, pe care am întîlnit-o în *Upanishade*. Înțelepciunea brahmaistă (de la Brahma, nu de la brahman, întîia castă a hinduismului) se popularizează în Epică; pierde oarecum tăria și prospețimea celor dintîi descoperiri, dar însuși răsunetul și succesul său îi mărturisește necesitatea, urgența terapeutică, în stratele epice. Din clipa cînd sufletul și anihilarea durerii au fost descoperite, gîndirea brahmaistă s-a organizat în două structuri paralele; cea dintîi, plecînd de la unitatea sufletelor (pluralitatea fiind numai o iluzie a experienții senzorico-mentale), încearcă să explice tot ceea ce privește istoria acestui suflet în lume, neglijînd realitatea fenomenică pînă la anularea ei definitivă în monismul *vedantin* al lui Shankara; cealaltă, pornind de la dualismul spirit-materie *(purusha-prakriti)*, încearcă să afle istoria materiei și relațiile ei cu sufletul, ajungînd la postularea iluzionității acestei relații, dar afirmînd atît realitatea materiei cît și pluralitatea sufletelor *(Sámkhya* clasică). Și una și alta încearcă numai să răspundă la întrebarea centrală: ce e real și ce e aparent în experiență? Cu corolarul: fiind experiența dureroasă, nestatornică și plurală mai poate fi ea reală (căci realitatea e una, eternă și beatifică, în concepția indiană)? Și totuși experiența există. Soluțiile *Sámkhyei* și *Vedantei* sunt simple răspunsuri metafizice, întrucît amîndouă — deși pe căi deosebite și cu temeiuri opuse — despart sufletul de non-suflet, și hărăzesc durerea numai celui de al doilea principiu.

3. Contrastînd cu *Sámkhya*, Yoga înseamnă în Epică orice *activitate* care conduce sufletul către Brahma. Evident, de cele mai multe ori, *activitatea* aceasta se traduce prin înfrînarea simțurilor, prin ascetism și penitențe de orice fel. Yoga nu înseamnă în Epică *«renunțare la fruct»*, așa cum e explicată în *Gita*.

Gita e un poem de o structură singulară, și filosofia ei încearcă o sinteză a tuturor metodelor de emancipare. Înainte de a analiza cum se cuvine acest poem, e necesar de precizat înțelesurile și tehnica Yogei în celelalte porțiuni ale Epicei. Grație lui Hopkins, precizarea aceasta se poate face cu oarecare ușurință. E izbitor, dintru început, fluiditatea sensului acestui cuvînt în Epică. Yoga înseamnă cîteodată «metodă» *(Gita*, III, 3), altădată «activitate» *(Mokshadharma*, 11.682), sau «putere» *(ibid.* 11.675) altădată «meditație» (11.691, etc.) «renunțare» *(sanyasa*, cum e în *Gita* VI 2), etc. Această fluiditate și confuzie a termenului *Yoga* e încă un argument pentru caracterul compozit al Epicei, împotriva tezei ingenioase a lui Dahlamn, care susține unicitatea *Mahabharatei*.

În linii mari, se observă trei straturi: 1) vechi episoade cu ascetism *(tapas)*, conținînd practici și teorii ascetice asemenea ascezei vedice fără referințe la *Yoga* 2) episoade și discursuri în care *tapas* și *Yoga* sunt sinonime, și amîndouă sunt considerate instrumente magice; 3) discursuri didactice și episoade în care *Yoga* capătă o terminologie distinctă și o sistematizare elaborată pe temelii filosofice. Această din urmă porțiune, cuprinsă în mare parte în *Mokshadharma*, e interesantă pentru că mărturisește întîia emancipare a *Yogei* (cel puțin în hinduism) de massa de materiale magice, dovedindu-se o metodă soteriologică și lărgindu-și cadrele într-atît încît, în *Gita*, ajunge să îmbrățișeze cinci itinerarii soteriologice corespunzătoare la cinci spețe de yoghini.

Probe de asceticism vedic se găsesc cu prisosință în tratatele anterioare *Mahabharatei* și ele, după cum am văzut, își au temelia în teoria magică a sacrificiului. Se întîlnește în Epică o disciplină pur fizică, urmărind rezultate concrete, fie prin îmblînzirea zeilor, fie prin înfricoșarea lor. Fenomenologia acestui asceticism

magic e primară şi primitivă : tăcerea *(mauna,* «înfrînarea limbii»), chin excesiv *(ativatapas),* «uscarea trupului», sunt mijloace folosite nu numai de *religieux,* ci şi de regi *(M.B.h.*I. 115,24 ; 119,7 şi 24). Ca să înduplece pe Indra *(ariradhqyişur devam),* Pandu stă o zi întreagă într-un picior şi obţine *samadhi* (I. 123, 26); dar această transă nu vădeşte nici un conţinut religios ; e mai de grabă o hipnoză produsă fizic, şi relaţia dintre om şi zeu e aici de-a dreptul magică. Fiziologia mistică a acestui asceticism vedic prezent în Epică e lipsită de orice subtilitate şi tehnică, mărturisind influenţele unui strat fără cultură religioasă. Dealtfel, e sugestiv faptul că acele *Upanishade* care pomenesc întîi de Yoga aparţin *Yajurvedei,* adică şcolii vedice eminamente Kshatria, casta militară în subterană şi în continuă fricţiune cu casta brahmană. Iar pedagogia Yogei în Epică e fundată pe materiale dacă nu identice, cel puţin similare acestor *Upanishade* yajurvedice. Această coincidenţă aruncă o lumină nouă asupra probabilei origini a asceticismului yoginic.

În *Anusasana,* o carte din *Mahabharata,* se găseşte sub numele de *yogini* o voluminoasă listă de *asceţi* ; confuzia între *Yoga* şi *tapas* e evidentă în *M.Bh.* XII. 153.36 [4]. Atît yoginul cît şi ascetul au renunţat la fructele existenţii pentru restaurarea iniţialei purităţi şi autonomii a sufletului. Valoarea concretă a ascezei, energia magică a înfrînării simţurilor atît de mult exaltată în literatura post-vedică — e identificată cu Yoga. *Yati* şi *yogin* ajung termeni echivalenţi, denumind orice aryan «doritor să-şi concentreze mintea» *(yuyuksat* şi studiind nu Scripturile *Shastras),* ci silaba mistică *Om (nirvana),* adică încercînd să intre în nemijlocită relaţie cu supranaturalul, iar nu prin dogme şi rituri.

Practicile acestea produc o forţă care se numeşte în Epică «puterea Yogei» *(yogabalam) ;* cauza ei imediată e *dharana.* Ca să obţină această «fixare a minţii» *(dhârana),* anumite preliminarii sunt indispensabile ; aşa, de pildă, cele «cinci păcate» trebuiesc înlăturate [5] («tăiate» ; *M.Bh.* XII, 301, 15—17) prin sentimentul placidităţii şi equanimităţii («sabia» equanimităţii Yogei, XII. 255,4), iar această stare, purificată de orice ezitare intimă, de orice dinamică psihică, se obţine de obicei prin ritmarea tot mai lentă a răsuflării (XII. 192, 13—14).

În *XII.* 301, 39 şi urmare, se află o schemă a practicei : «Un yogin care, devotat marei făgăduieli *(mahavratasamqhitah)* cu dibăcie fixează sufletul său subtil *(sukshman atman)* în următoarele porţiuni : buric, grumaz, cap, inimă, stomac, şolduri, ochi, ureche şi nas, repede arzîndu-şi toate faptele bune sau rele, fie ele chiar asemenea unui munte (în mărime), străduindu-se să atingă Yoga Supremă, e liberat (de mrejele existenţii) dacă aşa vreă el». Dar, firesc, asemenea practici, tocmai pentru că apelează la un efort maxim de voinţă şi foarte puţin la rugă *(bhakti,* evlavie, devoţie) — nu sînt uşor de realizat.

Mahabharata (v. 52 şi urmare) exaltă dificultăţile practicilor Yoga şi atrage atenţia asupra primejdiei care ameninţă pe cel care eşuează. E binecunoscuta primejdie a tuturor acţiunilor magice, care dezlănţuiesc forţe ce ucid pe mag dacă acesta nu e destul de puternic ca să le subjuge prin voinţa lui şi să le canalizeze după dorinţa lui. «Aspru e drumul cel mare *(mahapantha)* şi puţini sunt acei care îl parcurg pînă la capăt, dar mare vinovat *(bahudosa)* e numit acela care, după ce a început drumul Yogei (renunţă să meargă mai departe şi) se întoarce». O forţă impersonală şi sacră a fost descărcată prin asceza yoghinului, asemenea energiei impersonale antrenate de orice alt act ceremonial, magic sau religios. Nu e nevoie să amintim exemple şi idei similare din alte religii, pentru că însăşi concepţia fundamentală a hinduismului, noţiunea de *Karma,* explică firesc procesul acesta.

Dar caracterul magic, nemodificat încă de o valoare religioasă, a practicilor Yoga în Epică e evident şi din alte puncte de vedere. Aşa de pildă, capitolul 107 din cartea XIII lămureşte că nu preotul brahman, ci yoghinul e acela ce se bucură de beatitudini carnale. Chiar pe pămînt, în cursul antrenamentului său, e slujit de femei fosforescente etc., iar în cer se bucură de toate voluptăţile la care a renunţat pe pămînt, înzecite [6].

---

[4] E. W. Hopkins, *Yoga-tehnique in the Great Epic,* în *Journal of American Oriental Society,* XXII (1901), part. II. p. 348.

[5] *Hopkins, The Great Epic of India* (New Haven, Yale University Press, 1901, ed. II. 1920), p. 181, dă cîteva liste ale celor «cinci păcate». O listă (*M. Bh,* XII, 241, 3) e următoarea : pofta sexuală, mînia, lăcomia, spaima şi somnul. Se întîlnesc destule variante, deoarece motivul celor «cinci păcate» e foarte popular în Indina şi e cunoscut şi Budismului.

[6] Hopkins. *Yoga-technique,* p. 366.

Am pomenit de acest aspect al Yogei că să subliniem încă o dată complexitatea și pluralitatea obîrșiei acestui fenomen magico-religios, Yoga. Aici avem de a face cu un element popular, în orice caz non-brahmanic, care își are corespondențe în multe religii, și care stăruie în Yoga chiar după ce aceasta se liberează de spiritul magic și se organizează ca o ascеză meditativă și o spiritualitate elevată. În Patanjali se atrage luarea aminte a neofitului să nu cadă prada tentației zeilor și nimfelor cerești. Dar în *Mahabharata*, cel puțin în acel strat reprezentat de XIII. 107, renunțarea are numai un scop instrumental, magic, de posedare plenară ; acest sens — al stăpînirii prin posedare, iar nu prin renunțare — va fi dilatat și organizat într-o magnifică filosofie ceremonală de către tantrism, ale cărui rădăcini, nu trebuie să uităm, sunt în *Vede* și ale cărui origini istorice nu sînt mult posterioare Epicei. Vom vedea că și literatura tantrikă se folosește de același termen, «Yoga», ca să exprime instrumentul desăvîrșirii spirituale, și folosește o terminologie tehnică proprie Yogei, deși adesea cu un înțeles mult deteriorat. Toate aceste exemple probează încă o dată că Yoga nu a fost, în India, o școală cu un șef unic, nici o anumită dogmă sau tehnică mistică, ci mai de grabă o formulă excesiv de vastă, cuprinzînd orice practică eficace pentru eliberarea de existență sau, în orice caz (cum e Tantra), pentru depășirea ei. Yoga, însă, începe a fi organizată în cele dintîi secole d. Chr. într-un anumit complex de rețete și doctrine, care va fi sistematizat și editat definitiv de Patanjali. Aceasta reprezintă *Yoga* clasică.

4. Hipnoza nu era necunoscută yoghinilor, și de aceea e greșit să se creadă că starea de supra-conștiință, *samadhi*, din Manualul lui Patanjali nu e altceva decît o transă hipnotică. Sunt probe care ne fac a crede că toate fenomenele psihice, și într-un anumit sens cele metapsihice, au fost populare în India dintr-un timp destul de îndepărtat; iar autenticii mistici și yoghini au făcut deosebirea dintre ele și stările *samadh* — după cum în mistica islamică sufiștii au știut deosebi simpla pierdere de sine printr-un extaz nervos, de o experiență mistică [7].

Pentru a facilita prezizarea fenomenelor produse de yogini și a atrage în același timp atenția asupra confuziei care de obicei se face între ele, e instructiv episodul hipnotic din *M. Bh.* XIII. 40, 46, 47, 50—51 ; 41. 13, 18. Devașarman, trebuind să plece în pelerinaj pentru împlinirea unui sacrificiu, roagă pe discipolul său, Vipula, să-i păzească soția, Ruci, de farmecul lui Indra. Vipula o privește lung în ochi și Ruci e inconștientă de influența magnetică a privirilor (urvasa rakșane yukto na ca sa tam abudhyata, 40. 59). Ochiul operatorului e «fixat», spiritul trece în trupul Ruciei și trupul lui e *«împietrit asemenea unei picturi»* (dadarça... Kalevaram, niçcestaṁ stabdhanayanam yatha lekhyagatam tatha). Cînd Indra intră în odaie, Ruci ar vrea să se ridice și să împlinească datoria ei de gazdă, dar *«fiind înțepenită și înfrînată»* de către Vipula *«îi fu peste putință să se miște»*. Indra vorbi : *«îndemnat de Ananda, zeul Dragostii, am venit pentru dragostea ta, oh ! tu cu zîmbet rîzător !»*. Dar Ruci, deși voia să-i răspundă, *«se simți incapabilă să se ridice și să vorbească»* pentru că Vipula *«înfrînase simțurile ei prin lanțurile Yogei»*

[7] Extazul (*wajd*) era considerat un amănunt secundar de către maeștrii sufiste, ca Jonayd și Hallaj. Un binecunoscut poem de A. Hallaj începe astfel : «Tu ești cel care mă răpești, iar un *zikr* mă răpește ! Departe de mine gîndul de a mă prăpădi după *zikr* !...».

Din nefericire, sufiștii bagdadieni mecanizează procesul raportului liturgic prin litanie, confundînd esențialul — *shath* («*cette locution divine qui vient attaquer directement l'âme à travers la voix inconscinte d'un reciant, sous les paroles consacrées*», Massignon) — cu fizica extazului (*wajd*) și pierderea sensibilității (*fagd al ihsas*).

După secolul VII al Hegirei (XIII D. Ch.) influența ordinelor suspecte din India e vădită ; se introduc stupefiante (hashiș, opium, etc.) și se manifestă anumite rezultate specifice acestei tehnice ; 1) *rags*, dansul extatic al jubilanției, asupra căruia vom reveni în cursul acestei cărți ; 2) *tamgiq* ruperea vestimentelor, fenomen suspectat de Massignon, care îi atribuie o probabilă origină animistă și magică ; 3) *nazar ila'l mord*, «privire platonică», aspect foarte suspect al transei prin inhibiție erotică (*L. Massignon, Lexique technique de la mystique musulmane*, Paris 1922, p. 86—87).

Într-un recent și important memoriu al profesorului Köprüzade Mehmed Fuad, *Influence du chamanisme turco-mongol sur les ordres mystiques musulmans* (Istanbul, 1929 Mem. de l'Inst de Turcologie de l'Univ de Stamboul) se găsesc detalii asupra influențelor animiste mongole în dansurile extatice ale celor mai vechi ordine mistice musulmane. E capital de remarcat, însă, că adevărații mistici ai Islamului s-au arătat de la început rezervați față de excesele dervișilor.

(babandha yogabandaic ca tayah sarvendriyani sah) şi ea ajunsese peste putinţă le mişcat *(nirvikara,* inalterabilă, 41, 3—12). Procesul hipnotic e astfel rezumat : «unind *(samyogya)* razele ochilor lui cu razele ochilor ei, el pătrunse în trupul ei întocmai cum vîntul pătrunde prin văzduh» (40. 56—57 ; cf. Hopkins, *Yoga-tehnique,* 359—360).

Această tălmăcire a hipnozei prin «*intrarea în trup*» e un motiv bine cunoscut atît în India cît şi în folclorul universal[8]. Se întîlneşte şi o altă operaţie de «trecere din trup în trup» *(dehantara-avesa, anya-deha-pravesako yogah)* ; «intrarea în alt trup» citată în Manualul lui Patanjali (III 37 ; *cittasya parasharîraveshah),* dar aceasta e o putere magică *(siddhi)* pe care o capătă yoghinii[9]. E remarcabilă precizia cu care e descrisă hipnoza ; ea a fost cu grijă disociată, în India, de transa autentică, *samadhi.* Patanjali, descriind «puterile» *(siddhi)* pe care le obţine un yoghin, încearcă o catalogare a speciilor de magie yogică cunoscute în timpul său — dar are grijă să adaoge că aceastea sunt inutile mîntuirii *(moksha),* sunt simple instrumente, ajutîndu-l să înfrîngă obstacolele, dar devin tentaţii primejdioase îndată ce sunt folosite cu scopul cîştigului personal. În Manualul lui Patanjali, *siddhi* nu sunt decît verificarea ascensiunii spirituale a yoghinului ; aceasta capătă anumite puteri prin anumite exerciţii spirituale, şi victoriile sale sunt ilustrate prin dăruirea de *siddhi.* Adevărata Yoga, însă, disprefuieşte «puterile magice», pentru că ele pot fi prilej de ataşare lumească sau cerească, în orice caz pot distrage mintea concentrată a Sihastrului de la ţinta lui supremă, *samadhi.* E interesant de ştiut că Patanjali vorbeşte de *siddhi* ca despre nişte puteri supraumane cîştigate de practicantul Yogei în drum spre perfecţiune. În nici un caz ele nu pot constitui un scop al practicei.

Siddhi n-au fost întotdeauna refuzate şi nefolosite. Literatura tantrikă, atît buddhistă cît şi hinduistă, le exaltă şi le socoteşte probele divinizării omului. Se găsesc chiar şi liste de asemenea «magicieni» *(siddhas),* ale căror minuni au fost păstrate în tradiţia Indiei şi au alimentat veacuri de-a lungul folclorul indian.

[8] În *Mahabharata* se întîlnesc alte două exemple, alături de episodul lui Vipula, de «*intrare în corp*». În XII 290. 12, rishi Uçanas, maestru în Yoga, se proiectează în zeul bogăţiei, Kubera, şi ajunge astfel stăpîn pe comorile lui. În XV. 26. 26—29, ascetul Vidura, murind, îşi lasă corpul rezemat de trunchiul unui pom, şi intră în trupul lui Yudhisthira care primeşte astfel toate virtuţile ascetului (Maurice Bloomfield, *On the art of entering another's body, a hindu fiction motif* (p. 9), în *Preceeding of the Am Phil. Society,* Philadelphia, vol. 56 (1914), pp. 1—43). Mult mai comune sunt însă episodele intrării în cadavre, acesta fiind un motiv popular avînd, probabil, origina în ceea ce se numeşte în folclor «sufletul extern». Pilde abundă în literatura indiană : Penzer, *The Ocean of Stories,* vol. 1, p. 37 ; *Prabandhacintamani,* trad. C.H. Tawney (Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1901), p. 170, p. 10 (regele intră în trupul propriului său elefant mort) ; Th. Benfey, *Das Pancatantra,* I. p. 123 (trupul regelui Chandragupta a fost ocupat, după moarte, de către un *yaksha* numit Devagarbha). Pentru o colecţie de fapte şi o interpretare sumară, vezi Crawley, articolul «*Doubles*», în *Encyclopedia of Religions and Ethics,* vol. IV, p. 853 şi urmare.

[9] Arta de a intra în trup strein *(parakâyapravesha)* e precedată, în manualul *Yogashastra* al lui Hemacandra, de către «*arta separării sufletului de trup*», numită *vedhaviddhi* (Buhlers, *Uber das Leben des Jaina Monches Hemacandra,* p. 251). Bloomfield (op. cit., p. 6) adună referinţele din literatura sanskrită care exprimă prin termeni similari aceasta artă a yoghinilor. Comparînd toate aceste date asupra meşteşugului magic *parakaya-pravesha* cu sutra 37 din *cartea* III a manualului lui Patanjali (cu comentariul lui Vachaspati Miśra) se evidenţiază structura compozită a doctrinei *siddhi.* La început o credinţă populară a fixării sufletului într-un obiect extern, mijloc defensiv şi universal (cf. Frazer, *Taboo and the Perils of the Soul),* cu timpul arta de a schimba sufletul după voinţă, de a-l introduce în trupuri străine, ajunge în ochii populaţiilor indiene secretul anumitor magicieni identificaţi mai tîrziu cu yoghinii. Dealtfel, identitatea yoga-magie e manifestată în literatura bazată pe materiale folclorice (cum e *Kathasaritsagara, Prabandhacintamani,* ciclul lui Venkata, etc.). Cînd fenomenele de hipnoză şi transă încep a fi izolate şi interpretate, explicaţia lor e natural pusă în legătură cu miracolul «*trecerii în trup strein*». De astă dată, însă, nu se mai uzează de termenul popular şi animist, «suflet», ci de *citta,* «minte», care, în psihologia indiană, e o substanţă subtilă şi rarefiată, totuşi o substanţă. E importantă precizarea aceasta a literaturii Yoga propriu-zise, pentru că izolează fenomenele metapsihice de *samadhi,* dispreţuind şi suspectînd pe cel dintîi, dar îndemnînd realizarea celei din urmă.

5. *BHAGAVAD — GÎTA.* În *Upanishade* s-au întîlnit cele dintîi probe organice de emanciparea religiozității și metafizicii de ritualismul sau cosmogonia Vedelor. *Gita* realizează autonomia perfectă a vieții mistice și mesagiul ei oferă cea dintîi mare sinteză a spiritualității devote indiene. Religia trebuie să-și aibă izvoarele ei proprii, care nu depind de ritualism nici de scolastică. Și cu cît înaintăm în Evul Mediu, necesitatea aceasta de autentică și imediată legătură cu Dumnezeu apare mai evidentă. Ceea ce aduce nou Epica e tocmai acest îndemn direct la om de a-și găsi fiecare pe Dumnezeu. Iar în locul drumului unic — al cunoașterii absolute *(atman=Brahman)* — promovat de marile *Upanishade*, *Gita*, oferă o pluralitate de drumuri,care conduc toate la *mukti*. Preferințele *Gitei* sunt pentru calea evlaviei *(bhakti)*, pentru dăruirea totală de sine (VI. 46). Problema capitală a *Bhagavad-Gitei* e conflictul între «acțiune» *(Karma)* și «contemplație» *(shama)*; dacă e posibil să se obțină mîntuirea prin acțiune, sau dacă singura cale ar fi meditația ascetică. Aici intervine definiția pe care *Bhagavad—Gita* o dă noțiunii de Yoga, și care se cere discutată.

În *Bh. G.* VI. 2, Yoga e identificată cu *sannyasa*, care înseamnă renunțarea la viața socială și confortul, datoriile și drepturile vieții asociate; un *sannyasin* e un anahoret fără adăpost și fără nici o obligație față de societate. În *Bhagavad-Gita*, însă *sannyasa* are un sens mai general, de «renunțare», în cadrul sau în afara societății. În aceeași strofă se spune că nimeni nu poate ajunge yogi dacă nu se dezbară de *sankalpa*, adică de funcțiunea imaginativă și veșnic schimbătoare a minții omenești, prin care omul e împins întotdeauna către noi tentații, e distras la fiecare clipă către un alt scop, și e menținut într-o continuă zbatere de fantezii și pasiuni. Într-adevăr, numai prin instruirea voită a fluviului conștiinței se poate obține concentrarea, fără de care nici o meditație mistică nu se poate realiza. În *VI. 3*, se precizează cele două metode care trebuiesc aplicate, în două stadii ale perfecțiunii spirituale: pentru *muni* care vrea să practice Yoga, drumul e acțiunea *(Karma)*, pentru cel care a atins *yogarudha* (adică e absorbit în profundă meditație, și nu mai are de luptat cu obstacolele sensoriale sau mentale), *shama* sau contemplația e metoda recomandată. Se înțelege, deci, că activarea *(Karma)* e necesară atît timp cît simțurile nu sunt încă înfrînte și activitatea mentală încă nedisciplinată. Ea nu poate fi un scop în sine — adică a acționa orientat către obiect, pentru satisfacerea poftelor individuale, pentru «setea fructelor» *(phalatrishna)* — ci trebuie să se transforme într-un instrument ascetic, renunțînd la bucuria roadelor obținute, emancipîndu-se de interese individuale și instructive, și ajungînd acțiune non-personală, dezinteresată, prin care Krishna poate interveni în lume. În momentul cînd *muni* a realizat *«absorpția în meditația profundă»*, activitatea ajunge pentru el inutilă. *Bh. G.* VI, II, explică *yogarudha* ca o liberare de *sankalpa* și o autonomie perfectă, atît față de obiectele, simțurile cît și de acțiunile pe care acestea de obiceiu le suscită. *Sankulpa* e o noțiune ades întrebuințată în psihologia indiană ca suport și vehicul al dorințelor al setii de existență, al pasiunilor și iluziilor. *«Oh! dorință, eu știu unde ți-e rădăcina: tu ești născută din sankalpa. Nu mă voi gîndi la tine și astfel vei înceta să existi, împreună cu rădăcina ta»* (*Mahabharata, Santi Parva*, cap. 177, 25).

În versul următor (VI. 5) omul e îndemnat să se înalțe prin propriul lui suflet *(udharet atmana atmanam)*; nu trebuie să slăbească o clipă acest suflet, căci el e prietenul dar și dușmanul omului. Pentru cel ce se poate controla pe sine *(jitatman)*, sufletul suprem *(paratma)* e realizabil în orice condiții, fie ele de suferință fizică sau morală: *«în frig și în arșiță, în bucurie și suferință, ca și în cinstire și dezonoare»* (VI 7). El ajunge placid, *«un bulgăre de lut, de piatră sau de aur îi e tot una»* (VI. 8); *«privește cu aceiași ochi pe bine-voitori, pe prieteni, dușmani, neutri și arbitri, pe cei care îl urăsc, pe rude, pe cei drepți și nedrepți»* (VI. 9); un asemenea yogi e numit *yukta*, adică *«ferm, solid, constant»*. Detașat de mediul fizic și liberat de înclinări — el poate afla echilibrul și meditația oriunde și oricum[10].

Firește că pînă la extirparea totală a înclinărilor firești, a înnăscutei atracții sau repulsii pentru obiectele experiențelor — yoghinul trebuie să-și aplice toată

[10] Impasibilitatea și placiditatea în fața fenomenelor e o trăsătură a ascezei universale. Mai ales în Grecia, unde «filosoful» tindea către o cît mai olimpică detașare de pasiunile și aparențele lumii. Despre placiditatea în gnoza și asceza creștină a scris pagini inspirate Clement Alexandrinul, în cărțile V—VI din *Stromate* (cf Ernesto Buonaiuti, *Le origini dell' Ascetismo cristiano*, Pinerolo 1928, p. 123 și urmare).

voința și concentrarea de care e în stare ; în acest sens el face uz de *Karma*, de «acțiune». Aici, *Karma* înseamnă îndeletnicire, efort, practică — fără a urmări însă o satisfacție egoistă, așa cum urmărește de obicei orice acțiune umană, ci numai pentru a atinge *yogarudha*, care conduce apoi la *nirvana*.

Cu strofa II, cap. VI, începe schițarea exercițiilor și meditațiilor care constituiesc laolaltă practica Yoga. Deși aspectele exterioare — poziția trupului, fixarea vîrfului nasului, fermitatea, abstinența sexuală — sunt similare practicei din Manualul lui Patanjali, totuși meditația de care vorbește Krishna e altceva decît Patanjala Yoga. Mai întîi, nu se pomenește în acest capitol al *Bhagavad-Gitei* de *pranayama*, adică de ritmarea respirației, atît de esențială în Manualul lui Patanjali. *Pranayama* e menționată numai de două ori în *Bhagavad-Gita* (IV. 29 și V. 28), dar mai mult decît un exercițiu yogic ea e o meditație de substituire, așa cum se întîlnește în epoca imediat post-vedică și upanishadică ; aici *pranayama* e un sacrificiu ritual interiorizat, iar nu temelia meditației care conduce la *samadhi*. Apoi meditația yogică în *Gita* își ajunge scopul suprem întrucît și numai dacă yoginul se concentrează cu mintea în Krishna. «*Cu sufletul senin și fără teamă, statornic în jurămîntul de a păstra calea sfințeniei (brahmacari)*[11], *cu mintea stăpînă și neîncetat gîndind la Mine, el trebuie să practice Yoga avîndu-mă pe Mine ca suprem scop*» (VI, 14). «*Astfel, cu sufletul totdeauna devotat meditației, yoginul cu mintea subjugată atinge pacea ce sălășluiește în Mine și al cărei ultim hotar e nirvana*» (15). Aceasta e deja o accentuată trăsătură mistică, *bhakti*, care lipsește în Patanjala Yoga, unde ajutorul lui Ishvara nu e decît auxiliar. Krishna, în *Gita*, e singurul scop care justifică practica Yoga și meditația. Aici concentrarea mistică trebuie să se fixeze în ființa lui Krishna ; prin grația lui (și în *Bhagavad-Gita* conceptul de grație deja începe să se lămurească, prevestind luxurianta dezvoltare ce o va avea în literatura vaishnavă) yoginul obține *nirvana*, care nu e nici *nirvana* budhismului originar, nici *samadhi* din Patanjala Yoga, ci o viețuire beatifică, o experiență supramentală dar concretă.

«*Succesul în Yoga*» nu se obține prin excese ; prea multă sau prea puțină hrană, prea mult sau prea puțin somn, nu conduc la concentrarea necesară (VI. 16). Pentru cel temperat și cel moderat «*Yoga ajunge nimicitoarea durerii*» (17). Căci Yoga e «*o stare de separare de contactul durerii*» (*duhkhasamyogaviyoga*, VI, 23), adică o liberare de însăși destinele existenței, care sunt durerea și tranzietoritatea. Mai mult decît o ascеză Yoga înseamnă în *Bhagavad-Gita* meditație și eliberare, calm și ascensiune spirituală. În locul robiei instinctelor și funcțiunilor mentale, se instaurează libertatea în Krishna. Cel ce renunță la individualism, cel ce-și pierde individualitatea în Krishna, capătă o seninătate și o libertate intangibilă pentru cel integrat lumii fenomenale.

---

[11] Pancharatra sau Bhagavata e o sectă mistică întemeiată pe un sistem, teist, originară din nordul Indiei, acum existentă însă numai în sud, în ținuturile dravidiene. Istoria ei e încă prea puțin limpede ; în orice caz s-a dezvoltat înaintea creștinismului, din nuclee teiste autohtone (fie ariene, fie pre-ariene), iar nu sub influența acestuia, cum crezuse Weber. Filosofia ei e oarecum eclectică, cuprinzînd elemente *Samkhya*, iar religia și mistica s-au dezvoltat în jurul cultului lui Krishna-Vasudeva. *Bhagavad-Gita* a rămas cartea lor sfîntă, iar doctrinele și mesajul s-au răspîndit prin *Samhitas*, din care ni s-au păstrat destule în manuscris și care n-au început a fi serios studiate decît de la ediția critică pe care a dat-o Schrader uneia dintre cele mai valoroase, *Ahirbuddhnya Samhita*. O *samhita* cuprinde pîtru subiecte : *jnana* sau filosofia, *yoga* sau practica mistică, *kriya* sau construcția de temple și dedicația imaginilor și *charya* sau activitatea socială și rituală. Fiecare *samhita* acordă unuia sau altuia din aceste capitole preponderența, neglijînd sau chiar ignorînd pe celelalte. Din secta aceasta Bhagavata s-au desprins în Evul Mediu o serie de curente și maeștri spirituali care alcătuiesc și astăzi gloria Indiei de sud. Asupra cronologiei și filosofiei sistemului, cea mai bună lucrare a lui F. O. Schrader, *Introduction to the Pancharatra and the Ahirbuddhnya Samhita* (Adyar, 1916). Discuții istorice și explicații se găsesc în : A. Govindacarya Svamin, *The Pancharatra of Bhagavat-Shastra* (J.R.A.S. 1911) ; Sir R. G. Bhandarkar, *Vaishnavism, Saivism and minor religions systems* (Strassbourg, 1913, p. 39—41) ; Hemchandra Ray Chaudhuri, *Materials for the study of Early History of the Vaishnava Sect* (Calcutta 1920, passim) ; J. E. Carpenter, *Theism in Medieval India* (London 1920, ed. II 1926, p. 220—221) ; Hopkins, *The Great Epic of India*, p. 144—145 ; Shripal Krishna Belvalkar, *The Brahma-Sutras of Badarayana»* (fasc. II, p. 129—132, comentariu la trad. lui *Shankara* II. 11. 42 ; Poona 1923).

Un adevărat yogi *(vigata Kalpasha,* «liberat de corupția» binelui și răului) atinge cu ușurință infinita beatitudine *(atyantam sukham)* generată de contactul cu Brahman *(brahman asamsparsha,* VI.28). Nirvana obținută nu e, așadar, o autonomie perfectă a sufletului cum e în *Pantanjala Yoga* — ci o unire, o coincidență perfectă cu Krishna. Tendința upanishadică e colorată în *Gita* de o nuanță pur mistică. Yoginul vede *«sufletul în toate făpturile și toate făpturile în suflet»* (29). Iar în strofa următoare, legătura mistică între Krishna—suflet al totului, dar păstrîndu-și o personalitate sacră ce nu se ghicea în panteismul abstract al *Upanishadelor* — și yogin, e precis definită: *«Cel care mă vede pretutindeni, și vede toate lucrurile în Mine — pe acela eu nu-l părăsesc niciodată, și el niciodată nu mă părăsește. Cel care, statornicit în unitate, mă adoră pe Mine ce sălășluesc în toată făptura — acel yoghi sălășluește în Mine, oricare ar fi felul lui de viață»* (30—31). În *Isha Upanishad* (cap. VI) se întîlnește același motiv ca în strofa mai sus citată *(Gita,* VI. 30), și aceasta dovedește că au existat curente teiste în *Upanishade* ce s-au transmis și au rodit atît de magnific în *Gita.* Brahman upanishadic ajunge tot mai mult un Dumnezeu personal; mai precis, Krishna, Dumnezeu personal și nucleu de experiențe mistice, e identificat cu Brahman-ul speculației metafizice upanishadice. Rezultatele acestei speculații, identitatea funciară *atman-brahman,* sunt asimilate de literatura mistică; e posibilă o unire a sufletului uman cu sufletul cosmic personificat în Krishna prin faptul că amîndouă au o esență identică. Dar sufletul uman e limitat de ignoranță, e întunecat de poftele egoiste, e rătăcit de dogme. *Bhagavad Gita* recomandă tocmai metodele prin care se poate restaura o armonie și o unire finală între cele două suflete. Iar Yoga, în sensul pe care îl descifrăm aici, e una din căile de apropiere.

[Continuare în numărul viitor]

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

13 DECEMBRIE 1983

NICHITA STĂNESCU

a murit

FROM THE CONTENTS :

A Tribute to Transylvania (inedited texts by : Mihai Eminescu, Octavian Goga, Dan Botta, V. Voiculescu, Ion Chinezu, O. Şuluţiu and Constantin C. Giurescu). Under discussion : *Romanian Culture — Valoric Coordinates, Personality, Creative Destiny* (points of view and theoretical considerations by Şerban Cioculescu, M. Martin, H. H. Stahl, Răzvan Theodorescu). EVENT : FR. SCHILLER — TWO UNKNOWN LETTERS IN ROMANIAN ARCHIVES. Fundamental bearings : *The Poetics of a Caragiale's Text* (Ion Vlad) ; *The Inner Time in Rebreanu's Work* (Ov. S. Crohmălniceanu) ; *Lucian Blaga and the Ontological Value of Creation* (I. Cheie-Pantea). Restitutions : *A Problem of European Literature : „The History of Troy"* (Klaus-Henning Schroeder) ; *B. Fundoianu and F. Brunea-Fox — Correspondence* (G. Macovescu). Contemporary Profile : *Emil Turdeanu* (Dan Simonescu). In this issue the second chapter of *A Library of Romanian Poetry* created and commented by Marin Sorescu ; *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Mircea Horia Simionescu) ; *The Text and the Interpreter in Jean Starobinski's View* (Ion Pop). The serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Sur la Transylvanie (textes inédits par : Mihai Eminescu, Octavian Goga, Dan Botta, V. Voiculescu, Ion Chinezu, O. Şuluţiu et Constantin C. Giurescu). Débat : *La culture roumaine — sa personalité, ses valeurs, sa destinée* (points de vue et considérations théoriques par Şerban Cioculescu, M. Martin, H. H. Stahl, Răzvan Theodorescu). ÉVÉNEMENT : FR. SCHILLER — DEUX LETTRES INCONNUES DANS LES ARCHIVES ROUMAINES. Repères fondamentaux : *La poétique d'un texte de Caragiale* (Ion Vlad) ; *Le temps intérieur chez Rebreanu* (Ov. S. Crohmălniceanu) ; *Lucian Blaga et la valeur ontologique de la création* (I. Cheie-Pantea). Restitutions : *Une question de littérature européene : „L'Histoire de Troie"* (Klaus-Henning Schroeder) ; *Correspondance Benjamin Fondane — F. Brunea-Fox* (G. Macovescu). Présences contemporaines : *Émile Turdeanu* (Dan Simonescu). Dans ce numéro, le II-ème chapitre de la *Bibliothèque de poésie roumanie*, choix et commentaires par Marin Sorescu. *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Mircea Horia Simionescu) ; *Le texte et l'interprète chez Jean Starobinski* (Ion Pop). On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Uber Siebenbürgen (unveröffentlichte Texte von Mihai Eminescu, Octavian Goga, Dan Botta, V. Voiculescu, Ion Chinezu, O. Şuluţiu und Constantin C. Giurescu). Zur Diskussion : *Die rumänische Kultur — Inhalt, Werte, Schicksal* (Ansichten und theoretische Blickpunkte ausgelegt von Şerban Cioculescu, M. Martin, H. H. Stahl, Răzvan Theodorescu). EINE NEUHEIT : FR. SCHILLER — ZWEI UNVERÖFFENTLICHTE BRIEFE AUS RUMÄNISCHEN ARCHIVEN. Grundlagen : *Die Poetik eines Textes von Caragiale* (Ion Vlad) ; *Die innere Zeit bei Rebreanu* (Ov. S. Crohmălniceanu) ; *Lucian Blaga und der ontologische Wert der Dichtung* (I. Cheie-Pantea). „Restitutiones" : *Ein Problem der europäischen Literatur : „Historia destructionis Troiae"* (Klaus-Henning Schroeder) ; *Briefwechsel zwischen B. Fundoianu und F. Brunea-Fox* (G. Macovescu). Gegenwärtiges Profil : *Emil Turdeanu* (Dan Simonescu). In diesem Heft, *Bibliothek rumänischer Dichtung* (II), Auswahl und Kommentar von Marin Sorescu. *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Mircea Horia Simionescu) ; *Text und Ausleger bei Jean Starobinski* (Ion Pop). Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Слово о Трансильвании (неопубликованные тексты : Михай Эминеску, Октавиан Гога, Дан Ботта, В. Войкулеску, Ион Кинезу, О. Шулуциу и Константин Ч. Джуреску). Дискуссия : *Румынская культура — координаты ценности, своеобразие, творческая судьба* (теоретические высказывания и мысли : Шербан Чокулеску, М. Мартин, Х. Х. Шталь, Рэзван Теодореску). СОБЫТИЕ : ФР. ШИЛЛЕР – ДВА НЕИЗВЕСТНЫХ ПИСЬМА, ОБНАРУЖЕННЫЕ В РУМЫНСКИХ АРХИВАХ. Основные ориентиры : *Поэтика одного текста Караджале* (Ион Влад) ; *Внутреннее время у Ребряну* (Ов. С. Крохмэльничану) ; *Лучиан Блага и онтологическая ценность творчества* (И. Кейе-Пантя). Литературное наследство : *Одна из проблем европейской литературы : „История Трои"* (Клаус-Хеннинг Шредер) ; *Б. Фундояну и Ф. Бруня-Фокс, переписка* (Дж. Маковеску). Портрет современника : *Эмиль Турдяну* (Дан Симонеску). В этом номере — вторая глава *Библиотеки румынской поэзии*, составленеи и комментарии Марина Сореску ; *Почему пишу ? Во что верю ?* (Мирча Хория Симионеску) ; *Текст и его интерпретатор в концепции Жана Старобинского* (Ион Поп). *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

4
1983

ANUL XXXI. OCT. — DEC.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

Tomul 32, fascicula IV, pp. 413—556

Lei 30

NU UITAŢI !

ABONAMENTUL PE 1984 VĂ ASIGURĂ PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- «Înţeleptul rătăcitor» în literaturile sud-est europene
- Inedit : ION CREANGĂ
- Eminesciana
- Confesiuni literare : N. STEINHARDT
- Implicaţii socio-politice în romanul poliţist vest-german
- MATEIU I. CARAGIALE — labirintul copilăriei

Administraţia revistei

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti